Cinema em Português

IV Jornadas

Frederico Lopes (Org.)

Livros LabCom 2012

Frederico Lopes (Org.)

Cinema em Português: IV Jornadas

Livros LabCom 2012

Livros LabCom
www.livroslabcom.ubi.pt
Série: Estudos em Comunicação
Direcção: António Fidalgo
Design da Capa: LabCom
Paginação: Filomena Matos
Covilhã, 2012

ISBN: 978-989-654-091-3

Índice

Apresentação **1**

IV Jornadas Cinema em Português
por **Paulo Serra** **7**

Cada filme é uma notícia – Oxalá
por **Ágata Marques Fino** **9**

O simbolismo ritual no cinema de João César Monteiro: a arte do erotismo
por **Liliana Navarra** **27**

A Ressurreição de Jaime: O Anúncio de uma Nova Metamorfose em João de Deus
por **Nélson Agostinho Marques Araújo** **47**

A recepção do cinematógrafo no Norte de Portugal: algumas hipóteses de investigação
por **Juliana de Mello Moraes** **57**

Vestuário de cinema etno-ficcional: confundir, uniformizar, des-identificar
por **Caterina Cucinotta** **67**

Intimidade, familiaridade e clausura nos filmes de Pedro Costa
por **Susana Viegas** **81**

Estética da escola portuguesa de cinema: Contributos para uma definição
por **Leonor Areal** **97**

As marcas de um discurso feminista no filme *Daqui p'ra frente*, de Catarina Ruivo
por **Ana Catarina Pereira** **131**

Os documentários de António de Almeida e outros cinemas sobre Timor
por **Vicente Paulino** **145**

O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira
por **Beli Martínez Martínez** **171**

Os festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português (1949-80)
por **Paulo Cunha** **187**

Fantasma e fetiche: a imagem cinematográfica enquanto citação
por **Francesco Giarrusso** **201**

Branca de Neve, cinema de imagem imaginada
por **Márcia Luças** **221**

A palavra como manifestação de Deus em Manoel de Oliveira: O caso de O Princípio da Incerteza
por **Jorge Palinhos** **239**

E a Crítica é Bénard da Costa. Esboço de um pensamento cinematográfico
por **Eduardo Paz Barroso** **251**

Cinema Experimental Português. Perspetivar o futuro
por **Frederico Lopes** **273**

Ernesto de Sousa – as várias "vozes"de uma utopia
por **Isabel Monteiro** **315**

Um caso do 'mal-amado' cinema experimental português. Revisitando *Roda Lume* (1968/69) do covilhanense Ernesto de Melo e Castro
por **Patrícia Silveirinha Castello Branco** **335**

Apresentação

As IV Jornadas Cinema em Português dão continuidade a um projeto desenvolvido pelo Labcom – Laboratório de Comunicação On-Line na linha de investigação dedicada ao cinema e promovem o encontro de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no vasto universo de países que partilham a língua portuguesa.

Esta publicação é a versão impressa em papel[1] das comunicações apresentadas durante as IV Jornadas Cinema em Português, realizadas na Covilhã, na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, de 24 a 28 de Outubro de 2011.

A presente edição contou com dezanove comunicações e ficou marcada pela participação significativa de doutorandos, portugueses e estrangeiros, provenientes de diversas universidades europeias. Tal facto atesta o crescente interesse que o cinema vem merecendo nos estudos universitários e permite-nos antever um maior aprofundamento da investigação em torno do cinema português.

As temáticas abordadas nesta edição confirmam o interesse despertado pelos cinemas de Manoel Oliveira, João César Monteiro e Pedro Costa. O Novo Cinema, a Escola Portuguesa ou os fenómenos da receção continuam a fazer parte das temáticas escolhidas sendo novidade, este ano, a abordagem do cinema experimental.

O Presidente da Faculdade de Artes e Letras, Prof. Paulo Serra, fez a

[1] Estes textos estão disponíveis em formato electrónico em `http://www.livroslabcom.ubi.pt/index.php` no sítio do Labcom – Laboratório de Comunicação On-line da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior. Sendo as comunicações limitadas a uma apresentação de vinte minutos, os textos agora publicados são, regra geral, uma versão revista e alongada entregue posteriormente pelos seus autores.

abertura dos trabalhos e, como é seu hábito, fez questão de nos apresentar uma comunicação, que aqui publicamos, em que reflete sobre as características mais salientes do programa destas Jornadas.

Ágata Marques Fino, doutoranda na Universidade Fernando Pessoa, apresentou uma comunicação para nos dizer que vê no filme *Oxalá*, de António Pedro Vasconcelos, um sinal de renovação no cinema português de autor, ao mesmo tempo que se revelou um grande sucesso em termos de receção, tanto por parte dos espectadores como da crítica. A partir deste filme, através das notícias, críticas e entrevistas saídas na imprensa da época, a autora traçou ainda um retrato da produção cinematográfica em Portugal nos anos 80.

Liliana Navarra, uma jornalista *freelancer* italiana e doutoranda na Universidade Nova de Lisboa, escolheu o cinema de João César Monteiro como objeto de investigação e defendeu que os seus filmes estão cheios de conotações simbólico-rituais e são lugares que se prestam a ilustrar a especificidade da sexualidade feminina elevada à sacralidade.

Nelson Araújo, que estudou cinema na Escola Superior Artística do Porto e se encontra a fazer doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, veio comunicar-nos que defende a existência de uma irmandade entre Jaime e César Monteiro, construída na interceção da riqueza artística da obra de Jaime Fernandes e na elevação espiritual de João de Deus no filme *Recordações da Casa Amarela*, num contexto opressivo a que ambos foram igualmente votados.

Para finalizar os trabalhos do primeiro dos cinco dias das Jornadas, Graça Lobo, que faz parte da Direção Regional de Educação do Algarve, apresentou-nos as linhas mestras do Programa Juventude/Cinema/Escola e o papel da História e Geografias do Cinema na construção do olhar. A sua comunicação mereceu a atenção dos jovens estudantes presentes que lhe colocaram inúmeras questões no debate final.

O segundo dia das Jornadas teve início com a comunicação de Juliana de Mello Moraes, doutorada pela Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, que versou a receção do cinematógrafo nos meios urbanos do Norte de Portugal, enfatizando a importância do cinema para a história cultural e social, ainda que baseada num enfoque regional.

Caterina Cucinotta, outra jornalista *freelancer* italiana e bolseira da F.C.T., doutoranda no curso de Ciências da Comunicação – Cinema e Televisão da

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, partindo da premissa de que a etno-ficção, uma modalidade entre o documentário e a ficção, tem como princípio fundamental mostrar a vida tal qual ela é, tendo em conta que a personagem principal não será o indivíduo mas a comunidade, um conjunto de corpos que dão vida à etnia, a autora da comunicação provou que o vestuário não serve só para a identificação de uma personagem individual, mas, pelo contrário, serve também para desidentificar, confundir e uniformizar.

Susana Viegas, doutoranda em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa onde é investigadora no Instituto de Filosofia da Linguagem e bolseira da F.C.T., centra a sua investigação na filosofia do cinema em Gilles Deleuze e esteve presente para nos falar da intimidade, familiaridade e clausura nos filmes de Pedro Costa, exemplo cinematográfico de possíveis vivências de espaços, sejam eles privados como um quarto ou públicos como um bairro.

Leonor Areal, doutorada em Ciências da Comunicação, especialidade de Cinema, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, deixou-nos um contributo para a definição da estética da Escola Portuguesa de cinema caracterizada pela sua teatralidade, pelo lirismo a contracorrente da narrativa, pela tendência reflexiva que opta, ora por soluções ensaísticas, ora pelo combate à ilusão e que, a nível estilístico, se caracteriza pelo uso do plano-sequência e da (sua variante) sequência-plano.

A meio da semana e dos nossos trabalhos, Ana Catarina Pereira, doutoranda na Universidade da Beira Interior e bolseira de investigação da F.C.T., realçando a crescente presença feminina na realização de filmes em Portugal, analisou as marcas femininas e feministas no cinema de Catarina Ruivo a partir dos filmes *André Valente* e *Daqui Pra Frente*.

Seguiu-se Vicente Paulino, doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que nos falou dos documentários realizados pelo grupo da Missão Antropológica de Timor, chefiado por António de Almeida sob os auspícios do Instituto de Investigação Científica Tropical e da Agência Geral do Ultramar. A sua comunicação surgiu no âmbito de um projeto financiado pela F.C.T. "As ciências da classificação antropológica em *Timor Português*". Destacando também outros documentários realizados no período a seguir à saída da Indonésia do território timorense, Vicente Paulino propôs-nos ainda uma contribuição teórica e interpretativa para o estudo dos documentários sobre Timor.

De Timor à Galiza foi a rota traçada para nos levar ao final do terceiro dia das Jornadas. Através da comunicação de Beli Martínez, da Faculdade de Ciências Sociais e da Comunicação da Universidade de Vigo, tomámos conhecimento do novo cinema galego, um cinema de fronteiras, periférico e raiano, tanto por mover-se na fronteira dos géneros como pela sua localização geográfica, o Novo Cinema Galego, segundo Beli Martínez, buscará grande parte das suas referências na filmografia lusa e, mais concretamente, em cineastas como Pedro Costa, Miguel Gomes ou João Botelho, entre outros, que também trabalham nas fronteiras narrativas e na experimentação, tal como estão fazendo os realizadores do Novo Cinema Galego.

Paulo Cunha, investigador do CEIS20 e doutorando na Universidade de Coimbra, estudioso "compulsivo" do Novo Cinema Português, no penúltimo dia das Jornadas voltou a trazer-nos uma comunicação sobre esta temática, mas agora focada nos festivais de cinema e na internacionalização do Novo Cinema, procurando identificar projetos e protagonistas, refletindo sobre a circulação internacional do Novo Cinema Português e a forma como isso contribuiu para uma mudança de paradigma cultural e estético no cinema português entre 1949 e 1980.

Para completar a comitiva de jovens italianos presentes nesta edição, Francesco Giarrusso, que se encontra em doutoramento na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, veio apresentar-nos uma comunicação em que sustenta a existência de uma profunda ligação entre os filmes *O Estranho Caso de Angélica* de Manoel de Oliveira e *Branca de Neve* de João César Monteiro. Longe de se esgotar na semelhança de uma narrativa profundamente marcada pelo eros e thanatos das deambulações físicas e verbais das personagens, a ligação reside no facto de os dois filmes serem emblemáticos no que diz respeito à presença dos conceitos de fantasma, fetiche e citação, cujas características são muito próximas às da imagem cinematográfica.

Focados ainda no cinema de César Monteiro, prosseguimos com a comunicação de mais uma doutoranda na Universidade Fernando Pessoa, Márcia Luças, que vê em *Branca de Neve* um cinema de imagem imaginada, em que o vazio se apresenta como um espaço de reserva, simultaneamente vontade deliberada de não terminar e estratégia de uma retórica visual que permite que a imagem exista, sem estar, e se mostre, por ser imaginada. De acordo com o pensamento de Agamben, a autora percebe um César Monteiro no território

da contemporaneidade, como aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo para perceber não as suas luzes mas sim as suas sombras.

O dia terminou com mais uma comunicação sobre o cinema de Manoel de Oliveira. Jorge Palinhos, da Universidade do Minho, falou-nos da palavra como manifestação de Deus em Manoel de Oliveira, tomando como estudo de caso o filme *O Princípio da Incerteza*, no qual a palavra se torna símbolo de um poder criador e definidor, quase divino, em que as personagens surgem como estilhaços de uma luta sobrenatural entre o bem e o mal, numa busca constante por modelos santificados pela religião e pela própria sociedade.

Eduardo Paz Barroso, Professor catedrático na FCHS da Universidade Fernando Pessoa, deu início aos trabalhos do último dia das Jornadas com uma comunicação em que estabeleceu as premissas de um pensamento cinematográfico elaborado por umas das mais importantes e influentes personalidades estéticas da cultura portuguesa: João Bénard da Costa. Ao defender uma epistemologia da crítica presente na obra deste autor, Paz Barroso pretende simultaneamente abrir o espaço teórico que a escrita inconfundível de Bénard da Costa contém.

Na comunicação seguinte, Frederico Lopes, Professor Auxiliar e Diretor do Mestrado de Cinema da Universidade da Beira Interior, esboçou uma panorâmica alargada sobre o que considera ser o cinema experimental português, questionou o próprio conceito de cinema experimental e, apoiado no exemplo de cineastas e artistas plásticos portugueses, destacando ainda os circuitos alternativos de produção e exibição existentes, defendeu a experimentação como atitude e método de trabalho para as escolas e cursos de cinema, que agora começam a proliferar em Portugal.

Isabel Monteiro, doutoranda na Universidade Fernando Pessoa, apresentou depois as várias "vozes"de uma utopia na pessoa do realizador de cinema e artista multifacetado que foi Ernesto de Sousa, cruzando o seu pensamento e ativismo cultural com o pensamento de Walter Benjamin e os textos de Agamben. Para concluir, Isabel Monteiro analisou ainda o contributo de Ernesto de Sousa para a chamada Escola Portuguesa de cinema.

A derradeira comunicação, também ela versando o cinema experimental português, um caso do “mal-amado” cinema experimental português, pertenceu a Patrícia Silveirinha, investigadora no Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa e Professora Auxiliar convidada na Universidade da Beira Interior. Revisitando *Roda Lume*, obra pioneira da arte

vídeo portuguesa e da vídeo-poesia internacional, realizada pelo covilhanense Ernesto de Melo e Castro, Patrícia Silveirinha destacou a enorme atualidade e vanguardismo que deriva, sobretudo, da importante e constante meditação de Ernesto de Melo e Castro acerca das relações entre a arte e os meios visuais tecnológicos.

Como alguém disse no decurso das Jornadas, este é já um evento regular com que os estudiosos do cinema português e em português podem contar, todos os anos, nos finais de Outubro. Esperamos continuar a responder a estas expectativas e a poder contar com um número cada vez maior de candidaturas às comunicações.

A Organização destas Jornadas continua a sentir dificuldades em trazer para este espaço os cinemas por onde passa a língua portuguesa. Curiosamente, o primeiro contributo veio de onde menos esperávamos, de Timor. Continuaremos a acreditar.

A realização das «Jornadas Cinema em Português» foi e continua a ser possível graças à generosa participação de todos quantos aqui apresentam as suas comunicações, sem eles não haverá jornadas, mas também se fica a dever à colaboração e empenho de outras pessoas e várias entidades, entre as quais se destacam a Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior e o seu Laboratório de Comunicação Online – Labcom; o ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual e a FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. A todos aqui deixamos o nosso reconhecido bem-haja.

Frederico Lopes

IV Jornadas Cinema em Português

Paulo Serra
Universidade da Beira Interior

UMA PRIMEIRA PALAVRA, de agradecimento e incentivo, para aquele que tem sido, por assim dizer, a alma destas Jornadas de Cinema em Português, que aqui celebram a sua 4ª edição – o meu colega e amigo Professor Frederico Lopes.

Uma segunda palavra para todos os participantes nestas Jornadas – conferencistas, realizadores, docentes, estudantes e outros participantes.

Uma terceira palavra para agradecer ao ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual, o apoio institucional e regular que tem dado aos Cursos de Cinema em Portugal e, em particular, ao Curso de Cinema da UBI.

Permitam-me, ainda, algumas – poucas – palavras sobre aquilo que considero serem as características mais salientes do programa destas Jornadas.

1. Uma primeira característica deste programa é a de que ele tenta conciliar o *pensar o cinema* (actividade diurna) com o *ver o cinema* (actividade nocturna) – de tal forma que o pensar pressupõe o ver (e o ter visto) aquilo que se pensa, e o ver pressupõe o pensar (e o ter pensado) aquilo que se vê.

É claro que o cinema não é a única arte em que o ver e o pensar têm de estar intimamente ligados; mas ela é, provavelmente, aquela em que um e outro estão mais frequentemente desligados.

Quiçá por via das próprias origens do cinema – a feira, o entretenimento –, continuam muitos a ter a ideia de que esta é uma arte fácil, que todos entendem sem necessidade de pensar; que, aliás, o ideal do cinema será mesmo não fazer pensar, mas "distrair".

Existem, por outro lado, os que têm a ideia de que basta pensar para fazer cinema; e que, já que todos pensam, todos podem fazer cinema – podendo dispensar-se, assim, a educação e a disciplina que se constroem a partir do cinema já feito.

Ora, e parafraseando aqui um dito de Kant, podemos dizer que, enquanto que para os primeiros o cinema é cego, já para os segundos ele é vazio. Estas Jornadas contribuirão, certamente, para atenuar essa cegueira e essa vacuidade com que muitos de nós ainda vêem o cinema.

Cinema em Português: IV Jornadas, 7-8

2. Uma segunda característica deste programa é a de que ele procura levar a pensar o cinema não apenas como produto estético – o filme, documental ou de ficção -, mas *também a nível dos seus processos de produção, de circulação e de receção*.

Não se recusando aqui a tese da autonomia relativa do objecto artístico ("a arte pela arte") e, portanto, também do filme, este deve ser visto no contexto mais global daquilo a que tem vindo a chamar-se as "indústrias criativas".

Não é este o lugar para analisar criticamente este conceito. Contudo, diremos que ele tem pelo menos a vantagem de nos chamar a atenção para o facto de que, talvez mais do que qualquer outra arte, o cinema envolve e é determinado por certas condições económicas e sociais a nível da sua produção, distribuição e consumo (ou receção); que muito do seu sucesso ou fracasso depende dessas condições; que é crucial incidir na forma como o cinema atinge (ou não) os seus públicos e é apropriado por estes.

3. Uma terceira característica é a de que o programa refere-se ao *cinema em português*, e não apenas ao cinema português – ou seja, refere-se ao cinema dos povos que partilham, connosco, o português como língua; a que se junta o cinema em galego que, como se sabe, partilha com o português muito mais do que uma raiz linguística dita galaico-portuguesa.

Como é sabido, para os românticos como Herder ou Humboldt e, mais tarde, os etno-linguistas como Sapir e Whorf, a língua determina a nossa forma de pensar e de ver o mundo - que difere, portanto, da dos falantes de uma outra língua.

Determinar a especificidade do cinema *em português*, desse pensar e desse ver que é o nosso talvez não seja tarefa fácil; talvez aconteça, com o cinema, algo semelhante ao que acontece com a gastronomia, isto é, mais do que um saber, tratar-se-á aqui de um sabor.

Saber qual é esse sabor específico é não só uma questão científica mas também, e sobretudo, uma questão política cada vez mais decisiva num mundo em que, ao mesmo tempo que a globalização tende a apagar todas as diferenças, as culturas e os povos têm de afirmar as suas identidades – um processo para o qual o cinema se constitui como um elemento fundamental.

Cada filme é uma notícia – Oxalá

Ágata Marques Fino
Universidade Fernando Pessoa

NO CONTEXTO DA INVESTIGAÇÃO REALIZADA, procurámos os detalhes e condições em que decorre a produção em arte contemporânea, onde o cinema – e o cinema português – se enquadram. Sobre o cinema português dos 80 e 90, através do *olhar* da imprensa e das temáticas associadas à produção – a nossa tese –, escolhemos o filme Oxalá por o considerarmos paradigmático. É a primeira produção de Paulo Branco – cuja atividade marcará as duas décadas em questão; a relevância social e cultural do tema escolhido – um retrato social e da consciência dos jovens intelectuais radicados em França no período da Revolução; e pela relação da produção cinematográfica portuguesa com os (necessários) apoios estatais envolvidos, a participação em festivais, a (desejada) relação com o seu público e com a crítica (possível).

A produção de obras de ficção desta época revela bem as novas tendências e o aparecimento de novos realizadores, como sejam, Luís Filipe Rocha em Cerromaior (inovadora linguagem neo-realista), Lauro António com A Manhã Submersa (que recorre ao formalismo para expressar a memória da repressão), António Vitorino de Almeida em A Culpa (obra rica em sarcasmo e um espelho da culpa pela guerra colonial), Ricardo Costa com Verde por Fora, Vermelho por Dentro (filme único tanto no que diz respeito à produção, por falta de apoio, e como caricatura surrealista dos símbolos nacionais/políticos), então, em 1980, António Pedro Vasconcelos realiza Oxalá[1], a primeira pro-

[1] *Oxalá* é a segunda longa-metragem (125 minutos, cor, 16 mm) de António Pedro Vasconcelos, rodado entre 1977 e 1980, estreando comercialmente em Lisboa, a 8 de Maio de 1981, na sala do Nimas (Jorge Leitão Ramos, Dicionário do Cinema Português 1962-1988, 1989, página 289) e no Porto, na sala do Lumière, a 12 de Junho (O Jornal, 7 de Agosto de 1981), com distribuição da responsabilidade dos Filmes Castello Lopes (fonte: Instituto do Cinema e Audiovisual). A realização e argumento são da responsabilidade de António Pedro Vasconcelos; a fotografia de João Rocha e Emílio Pinto; tem excertos de Música para Um Funeral Maçónico de Mozart, Fantasia em Lá Menor de Schubert, 4ª Sinfonia de Beethoven, Variações Diabelli de Beethoven, Nocturno op. 25 nº 1 de Chopin e *Adaggio* do Concerto em Sol para Piano de Ravel; a montagem é de Leonor Guterres; o som de Jean Paul Mugel, Vasco Pimentel, misturado por Antoine Bonfanti; a interpretação esteve a cargo de Marta Reynolds, Manuel

dução de Paulo Branco, que explora o retrato social e questiona a consciência dos jovens intelectuais radicados em França para escapar à guerra colonial.

Então, nesta década, António Pedro Vasconcelos[2], e outros colegas de atividade, defendem que Portugal necessita de cinema orientado para o (grande) público, porque este é indispensável à existência (ou sobrevivência) da indústria nacional de cinema. A partir de meados desta década acentuar-se-ão as diferenças entre o 'velho cinema' e o 'novo cinema' português e se separam aqueles que defendem o cinema como arte e aqueles que não querem subestimar o (grande) público e o êxito (comercial).

Este «*é um filme que se sente mal na sua pele portuguesa do final dos anos 70, que vive fixado, adolescentemente, na França da Nouvelle Vague*» mas, é, também, um dos filmes mais vistos desse ano – depois de "*Kilas, o mau da fita*"[3] (Ramos, 1989).

Quanto ao realizador, António Pedro de Vasconcelos, diz-nos O Primeiro de Janeiro (17 de Junho de 1981), é um homem ligado à crítica de cinema desde 1939[4], ex-realizador de cinema publicitário e autor de uma das mais importantes obras do novo cinema português ["Perdido por cem"[5]], este antigo dirigente cineclubista e crítico de cinema realizou "Perdido por Cem" numa fase de dinamização da indústria cinematográfica portuguesa, depois de Abril de 1974. António Pedro de Vasconcelos realizou, expressamente para

Baeta Neves, Laura Soveral, Judith Maigre, Ruy Furtado, Lia Gama, Karen Blangueron, Teresa Madruga, Adelaide João, Pedro Efe, entre outros; a Produção foi da responsabilidade de Paulo Branco para a V. O. Filmes, sob a Direção de José Luís Vasconcelos.

[2]Nascido a 10 de Março de 1939, em Leiria, António Pedro Saraiva de Barros e Vasconcelos assina como Produtor ou como Produtor Executivo 5 filmes (Francisca; Serenidade; Conversa Acabada; A Sétima Letra; e o Documentário para Televisão, Milú, a Menina da Rádio/2007) e em 15 como realizador (no documentário A Indústria Cervejeira em Portugal; Fernando Lopes Graça; Perdido por Cem...; e Adeus, Até ao Meu Regresso; a série de televisão Cantigamente; o documentário Emigrantes... e Depois?; Oxalá; o Lugar do Morto; a série de televisão Formula 1; Aqui D'El Rei!; Jaime; Os Imortais; Milú, a Menina da Rádio; Call Girl; e A Bela e o Paparazzo.

[3]Filme de 1980, estreado a 27 de Fevereiro de 1981, realizado por José Fonseca e Costa e argumento do próprio em colaboração com Sérgio Godinho e Tabajara Ruas. Drama de 124 minutos.

[4]Haverá algum erro gráfico nesta afirmação já que este ano diz respeito ao nascimento do referido realizador.

[5]Filme de 1973, estreado a 9 de Abril de 1973, realizado por António-Pedro Vasconcelos e argumento do mesmo. Drama de 105 minutos.

a Rádio Televisão Portuguesa, o seu segundo filme, "Adeus até ao meu regresso"[6]. Foi em 1977 que arrancou com o projecto que haveria de levar – depois de muitas vicissitudes – a "Oxalá".

O Primeiro de Janeiro (17 de Junho de 1981, –) fala-nos da nova produtora, V. O. Filmes, cuja (arrojada) missão seria a de promover um cinema de qualidade e lutar pela sua dignificação. Nesta notícia ficamos a saber que deste projecto fazem parte Paulo Branco («proprietário *da sala "Action Republique", em Paris, e grande divulgador do cinema português em França*») e António-Pedro de Vasconcelos, que já tinham concluído outros importantes projectos, antes deste filme, como "Francisca"[7] de Manoel de Oliveira e "Conversa Acabada"[8] de João Botelho.

No que diz respeito à interpretação, esta esteve a cargo de Marta Reynolds[9], Manuel Baeta Neves[10], Laura Soveral[11], Judith Maigre[12], Ruy Fur-

[6]Documentário de 1974, com 70 minutos, realizado por António-Pedro de Vasconcelos para a Rádio Televisão Portuguesa.

[7]Estreado a 3 de Dezembro de 1981, adaptado pelo próprio realizador, Manoel de Oliveira, sobre história de Agustina Bessa-Luís, contou com a participação de, entre outros, Teresa Menezes, Diogo Dória e Mário Barroso. Drama, de 166 minutos.

[8]Estreado a 13 de Maio de 1982, cujo argumento é, do seu realizador, João Botelho, e contou com as participações de Juliet Berto, Jorge Silva Melo e Luís Pacheco. Drama, de 100 minutos.

[9]No Internet Movie Database há apenas uma entrada da participação desta actriz, como Maria, no filme Oxalá.

[10]No Internet Movie Database há apenas uma entrada da participação deste actor, como José Caeiro, no filme Oxalá.

[11]Nascida em1933, em Benguela/Angola, participa, desde 1967, em 67 curtas metragens, filmes, telefilmes, mini-séries, séries de televisão e telenovelas.

[12]Actriz nascida Simonne Dupuis, em França, em 1926, participou, desde 1946, em mais de uma centena de trabalhos desde as longas-metragens, aos filmes, series e mini séries para televisão. Este ano já estreou uma curta-metragem em que participa.

tado[13], Lia Gama[14], Karen Blangueron[15], Teresa Madruga[16], Adelaide João[17], Pedro Efe[18], entre outros. Do elenco, enquanto as filmagens estiveram paradas, durante oito meses, tomamos conhecimento, pelo jornal A Capital, de 21 de Abril de 1978 (página 26), que as duas crianças gémeas, dois jovens actores, cresceram e modificaram as feições; uma das actrizes estava prestes a ser mãe; e outros estavam ocupados noutros projectos.

O Comércio do Porto (15 de Julho de 1981) comenta as interpretações, de forma geral, como sendo equilibradas. O Primeiro de Janeiro (17 de Junho de 1981) vai mais longe e afirma que o «*personagem central do filme, extremamente bem interpretado por Manuel Baeta Neves, (. . .)*».

De acordo com Tiago Baptista[19] (Baptista, 2008) «*"Oxalá" foi um dos primeiros filmes portugueses a medir a desilusão provocada pelo fracasso da Revolução. A história desenrolada entre 1974 e 1978, centra-se num escri-*

[13]Actor nascido em 1919 em Lisboa onde morreu em 1991, ano em que aparece, postumamente, num episódio da série televisiva Claxon e estreiam 3 filmes em que participou. A sua atividade teve início, em 1945, no filme Sonho de Amor.

[14]Nascida no Fundão em 1944 estreou-se como actriz em 1965. Participou, até à presente data, em mais de sessenta trabalhos, tanto em televisão como no cinema. Em 2003 foi nomeada para os Globos de Ouro (Portugal) na categoria de melhor actriz com o filme António, Um Rapaz de Lisboa (2002).

[15]Actriz e realizadora nascida em França em 1935, morre em 1996 nos Estados Unidos. Participou, até 1981, em 15 trabalhos para cinema e televisão tendo-se estreado em 1967, num documentário, e em 1979 como realizadora de um telefilme.

[16]Nascida em 1953, no Faial/Açores, ganhou o prémio para melhor actriz, com o filme D'après Marie, em 1987, no Festival Europeu de Curtas-Metragens de Brest. Está neste momento em rodagem do filme Blind Watching, tendo já participado em 75 trabalhos de cinema e televisão, desde a sua estreia em 1977, com o filme Madrugada.

[17]Actriz nascida Maria da Glória Silva em Lisboa, em 1927. Estreou-se com o telefilme, de 1960, Uma Semana em Madrid. Da sua carreira constam 146 participações em séries televisivas, filmes e a sua última referência é de 2010 na curta-metragem Blarghaaahrgarg.

[18]Actor, em 69 trabalhos, nasceu em 1942, em Barbacena/Elvas, estreou-se em 1972 no filme O Passado e o Presente, tendo participado em trabalhos para televisão e em outros 14 como elemento das equipas de Operação de Câmara e Electricista. O seu último trabalho, como actor, Operação Outono, está em fase de pós-produção.

[19]Doutorando no Instituto de História Contemporânea; Mestre, desde 2004, em Culturas Contemporâneas e Novas Tecnologias; e licenciado, em História de Arte, em 1998, estes últimos graus académicos atribuídos pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É desde 2002 investigador da Cinemateca Portuguesa – Museu do cinema no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, e colaborador em diversos projectos especiais de restauro e preservação como técnico de conservação.

tor português exilado em Paris para quem o 25 de Abril gerou sentimentos contraditórios.» «Nos reflexos de um olhar lúcido e céptico de um português exilado, António Pedro Vasconcelos procura (. . .) apresentar o gigantesco puzzle de peças cambiantes que foi, na nossa sociedade, o período revolucionário aberto pelo 25 de Abril.» (Sete, 6 de Maio de 1981, João Vaz)

O Primeiro de Janeiro (17 de Junho de 1981) revela-nos ainda que, para o autor e realizador, "Oxalá" é a «ressaca da revolução dos cravos, (. . .) uma visão amarga e dura de uma geração sobre o período que vivemos em Portugal desde 25 de Abril até fins de 1978. É o primeiro olhar amargurado que o cinema português nos dá em ficção de tão conturbado período da nossa recente história» e mostra «*aos portugueses o quão frustrante é lutar pelo inatingível*».

Também n'A invenção do cinema português (Baptista, 2008), Tiago Baptista fala-nos numa continuidade biográfica entre dois protagonistas de "Oxalá" e de Perdido Por Cem... (1972), primeiro filme de António-Pedro Vasconcelos (n. 1939), que fazem pensar. José podia muito bem ser o exilado em que Artur, no final de *Perdido Por Cem...*, estava prestes a transformar-se. As duas personagens partilham aliás o mesmo gosto pelos jogos de palavras e de títulos de livros, a mesma paixão deambulatória e um modo de falar por axiomas que faz pensar na *nouvelle vague*, referência mais notória no primeiro filme do que no segundo. Jorge Leitão Ramos (Dicionário do Cinema Português 1962-1988, 1989, página 289) afirma que «*todos os filmes reflectem, de algum modo, quem os faz, Oxalá não foge à regra. Só que, aqui, o cinema assume esse facto, acentua uma certa confessionalidade, mostra-se. (. . .)*».

Ficamos, finalmente, a saber, pelo Comércio do Porto (15 de Julho de 1981) que este filme mereceu a classificação "de qualidade", afirmando-se "Oxalá" como um dos melhores filmes portugueses.

Nas palavras de António Pedro Vasconcelos ao Sete (6 de Maio de 1981), o filme estreado não é a mesma versão apresentada em Veneza, «*A versão final de "Oxalá" é de duas horas e cinco minutos porque entendi, por minha própria iniciativa, fazer alguns cortes. (. . .) penso que o corte não justificava o transtorno acarretado por mais 20 minutos, e que implicava, por exemplo, a redução a uma sessão por dia. (. . .) mas a apresentação em Veneza e algumas projecções privadas para amigos funcionaram como 'teste' e eu reconheci sem problemas a existência de certas coisas perfeitamente dispensáveis e que retardavam o ritmo do filme. Penso que "Oxalá" ganhou com isso.*»

Tecnicamente tido como um dos melhores até à época, foi um desafio para o realizador encontrar, em Portugal, técnicos e equipamento capazes de fazer um som directo, com a qualidade desejada. (A Capital, 21 de Abril de 1978, página 26), «*infelizmente houve uma certa guerra da imagem contra o som, reflexo de um certo provincianismo na profissão que acabou por afectar o filme (. . .) onde a qualidade da imagem é extremamente irregular e onde o som, em contrapartida, é impecável em todos os planos*».

O artigo de A Capital de 21 de Abril de 1978 (página 26) fala-nos das dificuldades do realizador em 'resgatar' o seu filme do Centro Português de Cinema[20]. A película, de acordo com as regras estabelecidas, pertencia àquela cooperativa. Mesmo assim, obrigou-se a dar início à rodagem com uma equipa que 'era composta em larga medida por elementos do C.P.C.'. Este compromisso, disse o autor, «*trouxe algumas dificuldades ao trabalho, na medida em que não havia qualquer espécie de identificação», nem «qualquer espécie de experiência, pago pelo escalão mais alto das tabelas sindicais*», para depois conseguir pessoas com larga experiência como Jean-Paul Mugel e Sergo Derainon[21]. Entre outras, a produção deste filme sofreu as vicissitudes «*da paralisação de electricistas e outros elementos do C.P.C. quando entendiam ter chegado o final do seu horário, (. . .), atrasos nos pagamentos por parte do I.P.C.*[22]*, falta de corrente em localidades onde obviamente*

[20]O Centro Português de Cinema (CPC), cooperativa de cinema, fundada em 1969, tendo produzido uma significativa parte do chamado Novo Cinema Português.

[21]Não nos foi possível confirmar a participação neste filme nem a bibliografia deste técnico.

[22]O Instituto Português de Cinema (IPC) foi criado em 1975 pelo Governo português, com o objectivo de apoiar a criação cinematográfica. Até 1993, o IPC financiou e produziu dezenas de filmes e documentários portugueses e também alguns de países de expressão oficial portuguesa, quando foi substituído pelo Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA). Este organismo foi, posteriormente, substituído por uma outra entidade que conciliasse de forma eficaz os modos de criação, produção e difusão tradicionais do cinema e audiovisual com as oportunidades de desenvolvimento e crescimento proporcionadas pela digitalização. Foi assim que, em 1997, surgiu o ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia), tutelado pelo Ministério da Cultura, à altura chefiado por Manuel Maria Carrilho. Este instituto apareceu para acompanhar as mudanças surgidas a nível industrial, comercial e tecnológico na área do cinema. Um dos objectivos do ICAM era fortalecer a identidade cultural e a diversidade nos domínios do cinema, do audiovisual e do multimédia e, para tal, apoiava a inovação e a criação artística e a produção de conteúdos como forma de promoção da cultura e língua portuguesas. Uma da primeira medidas foi fomentar a criação de um sistema informatizado nas bilheteiras de cinema, de modo a conhecer, melhor, melhor o seu mercado e tentar assegurar lucros nas obras que fossem por ele financiadas. Tinha também por função apoiar o

tinham sido estabelecidos acordos com as autoridades locais, (. . .) consequente inacção dos actores, instalados em hotéis, longe das suas residências em Lisboa». Mais: este filme não contava, no seu orçamento, e o respectivo apoio concedido, com margem para acidentes imprevisíveis, nem para contornar «as apertadas disponibilidades de alguns actores». Assim, após os oito meses de interrupção das filmagens, com as naturais alterações físicas a decorrer nos actores, as suas indisponibilidades de agenda, os obstáculos colocados a António-Pedro Vasconcelos para completar o seu filme pareciam inultrapassáveis.

O mesmo artigo (A Capital, 21 de Abril de 1978, página 26) explica-nos que para além dos problemas levantados como a paragem forçada de oito meses na rodagem, o realizador necessita de um reforço ao subsídio já recebido de forma a poder concluir o filme. "Oxalá" não será a única produção em perigo de não ser completada, afirmou, «*dos filmes realizados em 1977, 1978 e mesmo em 1975 alguns ainda não estão completamente prontos e muitos deles estão por estrear. Dos filmes que foram financiados no passado, a maior parte ainda não começou por as verbas se revelarem insuficientes*». E é assim, desta forma, que António-Pedro Vasconcelos rompeu com todo o silêncio à volta da problemática da produção cinematográfica em Portugal. 'O seu mais recente filme, "Oxalá", arrancou em 1976 ao abrigo do conhecido "plano de emergência", tendo na altura recebido um "subsídio" de 4200 contos[23], entregue ao Centro Português de Cinema (C.P.C.), uma das várias cooperativas de produção que viram assim a sua existência salva ao tempo de David Mourão-Ferreira[24] na Secretaria de Estado da Cultura.» De acordo com

ministro da Cultura na definição da política para as atividades cinematográfica, audiovisual e multimédia, tendo em vista a modernização e internacionalização destas indústrias e estimular a criação de novos públicos.

[23] 4 200 000 escudos.

[24] Nascido em 1927, em Lisboa, onde morre em 1996. Escritor português foi secretário de Estado da Cultura, entre 1976 e 1979; diretor do diário *A Capital*; diretor do Boletim Cultural do Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 1984 e 1996; diretor da revista *Colóquio/Letras*; presidente da Associação Portuguesa de Escritores (1984-86) e vice-Presidente da Association Internationale des Critiques Littéraires. E co-diretor da revista *Távola Redonda* (1950-1954), que se orientava para uma alternativa poética à poesia social.

os dados disponibilizados pelo I.C.A."Oxalá" recebeu um apoio, em 1976, de 47.854,67[25].

Relativamente às políticas de apoio e co-produções, parece-nos importante ressaltar algumas circunstâncias, para além daquilo que advém da imprensa escrita. Neste período, não tão diferente do actual, os filmes são totalmente comparticipados pelo Estado, através do Instituto Português de Cinema. A comparticipação estatal já chegou a ser de 100%, numa determinação Decreto-Lei nº 257/75, de Maio (Governo de Vasco Gonçalves[26]). Esta foi a forma de garantir a nacionalização do cinema então pretendida. Assim, desta forma a figura do produtor privado desaparece dando lugar ao capital que pertence ao Estado, substituindo-se a figura do diretor de produção pelos núcleos de produção, ou unidades de produção, e as cooperativas, como o Centro Português de Cinema, dando lugar às novas estruturas como a Cinequanon[27] e Cinequipa[28]. Mantém-se a acção da Tobis[29] enquanto unidade produtora e a Radiotelevisão Portuguesa como patrocinadora de produção, externa. Este formato potencializa a figura do autor-realizador como centro da atividade de produção – sem a obrigatoriedade de recorrer ao produtor já que esta figura é tutelada ora pelo IPC ou pela RTP, que são, desta forma, os financiadores. Autonomiza-se a atividade dos realizadores, fixando-se a produção desta altura no filme de intervenção não deixando espaço para a produção representativa do velho cinema, para os cineastas ideologicamente opostos ao novo regime, porque os projectos apoiados, de alguma forma, passam a depender da linha ideológica de cada Governo.

[25]Não conseguimos confirmação, junto da fonte, qual o critério/unidade monetária utilizada (escudos, contos, euros). Presumimos, para os devidos efeitos, que serão 4 785 467 escudos.

[26]Vasco Gonçalves era o mais graduado dos oficiais que tomaram parte na formação do Movimento das Forças Armadas (MFA), quando ocorreu a revolução de 1974, pelo que é nomeado, a 18 de Julho desse ano, chefe do II Governo Provisório pelo general Spínola. A constituição do II Governo Provisório alterou a característica multipartidária presente no Executivo anterior. O MFA emergiu como agente político, sendo representantes seus incluídos no Governo, entre os quais Vasco Gonçalves como primeiro-ministro. Este militar presidiria ainda aos III, IV e V Governos Provisórios, mantendo-se no poder até 29 de Agosto de 1975. Este período, conhecido, por *gonçalvismo*, foi marcado pela descolonização e pelas nacionalizações.

[27]Produtora Portuguesa, de 23 títulos, de 1973 a 2004.

[28]Produtora Portuguesa que se estreou em 1976, com o filme Pela Razão que Tem, e esteve em atividade até 1984, com Guerra de Mirandum.

[29]Empresa portuguesa de produção cinematográfica, televisiva e publicitária fundada em Julho de 1932. Surgiu com o objectivo de estabelecer uma indústria cinematográfica.

Através da notícia de A Capital, de 21 de Abril de 1978 (página 26) tomamos assim conhecimento da conturbada reorganização imposta à produção cinematográfica desta época, de como «*dos filmes realizados em 1977, 1978 e mesmo em 1975 alguns ainda não estão completamente prontos e muitos deles estão por estrear. Dos filmes que foram financiados no passado, a maior parte ainda não começou por as verbas se revelarem insuficientes*.» Assim como, relativamente ao filme "Oxalá" que «*arrancou em 1976 ao abrigo do conhecido 'plano de emergência'*», (. . .) acabaram por obrigar António-Pedro Vasconcelos, e por razões aqui não especificadas, «a sair do C.P.C. nos finais de 1976, juntamente com outros conhecidos realizadores, nomeadamente António Reis e Paulo Rocha.» Foi assim obrigado, este realizador, a «*negociar a saída da película do C.P.C., na medida em que, para todos os efeitos, ela pertencia àquela cooperativa*.». O realizador de "Oxalá" rodou algumas cenas em Paris de forma a «*tentar activar um acordo cultural assinado em Março de 77 entre Portugal e a França, que pretende estimular a co-produção entre os dois países e ao qual o I.P.C. não deu qualquer atenção nem seguimento», situação que ainda os obrigou a «recorrer a crédito de amigos, a pagamento a técnicos e actores franceses em escudos*». Ainda assim, ao abrigo daquele intercâmbio «*o Institut National d'Audiovisuel (I.N.A.)*[30] *em França acedeu depois de ver o primeiro filme do realizador, a participar na produção com o trabalho de laboratório, (. . .)*.» Finalmente, depois de várias diligências, António Pedro Vasconcelos, que se considera vítima de descriminação por parte do Instituto Português de Cinema, acabou por fazer uma exposição ao secretário de Estado da Cultura da altura, António Reis levantando uma sindicância à administração do seu filme e à actuação do Instituto Português de Cinema.

Neste contexto, o realizador mostra-se contrário a esta «*falsa política de subsídios que não dá apoio nem autonomia aos realizadores que assim se vêem obrigados a fingir-se produtores dos seus filmes para os poderem realizar*». Critica, assim, o Decreto-Lei nº 257/75[31], e a falta da sua revogação,

[30] O Institut national de l'audiovisuel (INA) foi fundado em 1974 como instituição para a protecção da herança cinematográfica francesa. Hoje o INA promove a divulgação dessa herança, valorizando-a.

[31] O Decreto-Lei n.º 257/75 de 26 de Maio pretendeu que, até à entrada em vigor da nova Lei do Cinema, estabelecer um plano intercalar de produção que possibilitasse a realização de filmes de utilidade social e de concretização rápida; promovendo a alteração da situação de muitos profissionais da produção de cinema que se encontravam desempregados, enquanto

que António-Pedro Vasconcelos considera «*o cancro do cinema na medida em que transformou os subsídios em apoios financeiros que podem ir até cem por cento. Como operação financeira que é, necessita de ser reembolsada, contrariamente aos subsídios, não reembolsáveis*», naquela que era, e já foi referida, uma forma de «*estatizar o cinema*», retoma-se a política de subsídios que permitirá ao I.P.C. ficar proprietário dos filmes.

Quando se viu impossibilitado de concluir o seu filme, por falta de verba, o realizador «*pediu um reforço de cerca de 30 por cento, o que é insignificante comparado com algumas verbas que têm sido atribuídas a outros filmes com problemas idênticos e que têm ido até aos 300 por cento! aumento que se justificaria quase só pelos aumentos dos preços de certas rubricas de produção, desde a altura em que foi feito o orçamento (1976) à fase em que o filme se encontrava em Agosto de 77 – aumentos substanciais de transportes e estadas, de películas, laboratórios, estúdios, etc*.». A crítica deste realizador à política de apoios vai mais longe, afirmando que aquela tem sido incapaz de «*apontar soluções globais para a atividade*» levando «*a soluções absurdas*» não possibilitando o necessário controlo de produção, inviabilizando o pedido de apoio à produção para anos seguintes e conduzindo, mesmo, à «*paralisação definitiva dos filmes*». No caso de "Oxalá", ao fim de oito meses, o I.P.C. ainda não tinha dado soluções ou respostas satisfatórias à conclusão do processo produtivo.

incentivava a realização de filmes de expressão nacional. Pretendia, este Diploma, contornar a legislação anterior (Lei n.º 7/71) que era, então, considerada muito restritiva na assistência financeira do Instituto Português de Cinema e, até, inadequada. Foi aprovado, por Conselho de Ministros, e promulgado, pelo Presidente da República, Costa Gomes, a 15 de Maio de 1975, este diploma, sob os princípios da substituição do apoio financeiro, do I.P.C., pela participação na produção (com interesse nas receitas em igual proporção à percentagem da participação do custo total do filme.); quando a participação fosse igual ou superior a 50% do custo total do filme o Instituto ganhava o direito à sua distribuição, venda ao estrangeiro e/ou negociá-lo com terceiros, e, em caso contrário, o I.P.C. seria sempre parte dos contratos de distribuição e venda; o I.P.C. participava nos critérios de orçamentação dos filmes produzidos, com a sua participação financeira, de acordo com os contratos coletivos de trabalho e tabelas de serviço, reservando-se, ainda, o direito de fornecer serviços e material adquirido ou alugado; o I.P.C. ficava, Independentemente da percentagem de participação, obrigado a controlar a gestão da produção e fiscalizar a aplicação das verbas; a assistência financeira do deixa de estar limitada pelos diplomas anteriores; o próprio Instituto estabeleceria a planificação da produção de acordo com as infra-estruturas existentes; este diploma facilitava, ainda, o apoio financeiro a trabalhos experimentais a executar por não profissionais.

Historicamente "Oxalá" inicia a suas filmagens nos anos 70 e é estreado no início dos anos 80. Aqui se impõe sintetizar esses anos. Esses idos anos 70, após a revolução de 74, são um momento decisivo para o cinema português, pelas liberdades conquistadas e com elas a introdução de novas práticas culturais e sociais. Aqui podemos destacar o papel da RTP (Rádio Televisão Portuguesa) quer na produção quer na promoção de obras cinematográficas nacionais. Nesta altura são criadas as Unidades de Produção do Instituto Português de Cinema, de espírito colectivista, que disponibilizam meios técnicos de produção e pós-produção, garantindo assim a atividade dos profissionais do cinema. Surgem, também, cooperativas de cinema como a Cinequipe, Cinequanon e Grupo Zero[32]. É muito marcada a produção independente do género de cinema político, como Deus, Pátria, Autoridade[33], de Rui Simões[34] e de filmes de Intervenção. Esta década é marcada, ainda, pela formação de técnicos de cinema, através daquelas cooperativas. Ainda assim, estas mudanças, também sociais, não prejudicaram o cinema americano, das *majors* que continuavam a controlar a distribuição apesar do esforço estatal para criar um circuito paralelo, fora do comercial. A produção desta época é muito documental, reportagem de um período da nossa da história, mais do que obras de interesse cinematográfico. O cinema produzido é essencialmente patrocinado pela RTP, com as suas inúmeras possibilidades e equipas técnicas.

Este período, de 1974 ao início da década de 80, é considerado o período áureo do cinema político, do cinema de intervenção, longe do cinema entretenimento.

O Instituto Português de Cinema, ao decidir apoiar, entre outras coisas, o produtor Paulo Branco e V. O. Filmes, pretendia reconciliar o público do cinema português e apontar caminhos para a sua renovação, também possibilitando «uma qualidade técnica que garantisse o prestígio da sua autoria». Assim, uma grande parte do cinema produzido nesta altura privilegia a autoria,

[32]Empresa Produtora desde 1977 a 1982.

[33]Estreado a 21 de Fevereiro de 1976, Realizado e Escrito por Rui Simões, acompanhado de Rui Paulo da Cruz, onde este último participa, a par de José Mário Branco e Álvaro Cunhal. Documentário, de 110 minutos.

[34]Nascido em 1944 em Lisboa, conta com 10 filmes como realizador, 8 como Produtor e 6 como Argumentista. Estreou-se como realizador com o Documentário São Pedro da Cova, em 1976, e o seu último trabalho, de 2010, é, também, outro Documentário, Ilha da Cova da Moura.

pretendendo o Estado, através dos seus subsídios, garantir a máxima liberdade ao cineasta, porém, sempre condicionada a uma escolha. É este sistema que dá a oportunidade a muitos realizadores e produtores de criarem obras que, tantas vezes carecendo de uma atitude profissional revelam pouca qualidade e sustentabilidade. Por isso há obras apoiadas e produzidas nesta época que nunca chegam a estrear *comercialmente*. Muitas outras só o futuro consagra – senão *comercialmente* – pelo menos culturalmente.

É neste mesmo período que, apesar de as condições apontarem para o lado oposto, se encontra a perda de influência dos Cineclubes, encontrando no público alternativas à sua formação no fenómeno da televisão e das cassetes de vídeo. Perde-se, finalmente, para sempre, o conceito de filme amador.

A década de 80 é marcada pela maior abertura ao cinema estrangeiro, tanto para o público como para os profissionais que se dedicavam à atividade cinematográfica, ficando marcada pela quantidade de produções nacionais, pela diversidade de estilos e conteúdos, fruto dessa mesma influência.

É, então, de alguma forma paradigmático o filme "Oxalá", por ser uma produção de Paulo Branco, que se virá a firmar a partir desta obra, pela sua abordagem ao argumento, pela introdução de cineastas que separam os que defendem o cinema como arte daqueles que não subestimam o êxito comercial junto do público.

Por isso encontramos, como Jorge Pelayo (O Tempo de 14 de Maio de 1981), satisfação generalizada expressa nas páginas dos jornais, satisfação pelo número e diversidade de obras exibidas no mesmo período. O Dia (15 de Maio de 1981) relata-nos que «*cinco filmes portugueses passam a estar em exibição simultânea, facto que não acontece há muitos anos, como disse uma fonte do Instituto Português do Cinema.*»

No que diz respeito à recetividade do público, O Jornal de 7 de Agosto de 1981, faz referência ao facto de, nesta data, «Oxalá» ser ainda o «*único da "série" portuguesa ainda em exibição*», pela quarta semana consecutiva na sala do Lumière, onde estreou a 12 de Junho', no Porto. À 23ª sessão contava já com 2369 espectadores (uma taxa de ocupação de 55% da sala com 187 lugares). No total, nacional, "Oxalá" já contava com 13 261 espectadores, batendo os números de «*"Bárbara", de Alfredo Tropa, (. . .) na sala do Passos Manuel com um total de 15 310 espectadores; e "Kilas, o mau da fita", de Fonseca e Costa que também fez quatro semanas no Porto já este ano (uma no*

Águia d'Ouro, três no Carlos Alberto) com um total de 13 440 espectadores. Cinema português soma e segue (. . .)».

De acordo com os dados disponibilizados pelo I.C.A. "Oxalá" teve, no total, 89 484 espectadores.

No Sete de 6 de Maio de 1981, João Vaz fala das interessantes reações que este filme despertou no Festival de Veneza, onde foi apresentado numa sessão não competitiva.

Na primeira referência encontrada, no Sete de 6 de Maio de 1981, João Vaz reflecte sobre o cinema português e o seu público, que, neste filme, vê como um «*reencontro (. . .) em curto-circuito*», já que os diálogos em francês podem criara algum afastamento do espectador, que pode olhá-lo como um filme estrangeiro. A esta crítica o próprio autor afirma-se «*bastante optimista*», porque o filme se irá relacionar com o público da mesma geração que ele, «*que passou pelo exílio e pelos motivos mais diversos se viu a viver em França*» e ao mesmo tempo aquela «*pequena burguesia intelectual*» que consome este tipo de cinema. João Vaz compara este filme a outras produções portuguesas estreadas ao mesmo tempo e considera-o «*o mais denso*» e «*extraordinariamente bonito*». Este jornalista fala-nos, ainda, do facto deste filme passar muito do seu autor, pelo argumento, escrito por si, mas sobretudo pelo estilo, como o de Godard, Jean Renoir e François Truffaut.

O Diário de Notícias, de 8 de Maio de 1981, usa como referência as palavras do crítico do Herald Tribune, Thomas Quinn Curtiss, que considerou Oxalá «*como aquela que foi, provavelmente, a mais importante revelação do festival de Veneza de 1980*» debruçando-se, finalmente, no invulgar fenómeno deste filme estrear num momento em que estavam em «*exibição simultânea, em salas de Lisboa, de cinco filmes portugueses*» («Kilas, o mau da fita», de José Fonseca e Costa; «Cerromaior»[35], de Luís Filipe Rocha[36]; a reposição

[35]Estreado a 24 de Abril de 1981, Realizado por Luís Filipe Rocha, adaptado por este sobre uma história de Manuel da Fonseca, contou com a participação de Abel Vieira de Castro, Titus de Faria e Ruy Furtado. Drama, de 90 minutos.

[36]Nascido em 1947, em Lisboa, Realizou e assinou o Argumento de 10 trabalhos, entre 1976 e 2007, tendo ganho 6 prémios em festivais nacionais e internacionais de cinema.

de «Belarmino»[37], de Fernando Lopes[38]; e «A Culpa»[39], de António Vitorino de Almeida[40]).

A 13 de Maio de 1981, Mário Damas Nunes, no Sete, considera que «*as coisas começam finalmente a mexer. E quando tal acontece é porque se deu um salto ao encontro do público, passando a utilizar uma linguagem que fala a sua língua*». Este autor defende que isto se deve ao facto de que as «*situações, problemas, angustias e dúvidas*» apresentadas em filme encontravam agora eco nos seus espectadores, «*fazem parte de um universo particular*». É sublinhado o facto deste, invulgar, número de estreias de filmes portugueses permite «*uma amostragem importante dos caminhos que o cinema português (se não for estrangulado) poderá trilhar*», abandonando o seu carácter «*elitista e castrante*». Mário Damas Nunes, sobre a história, admite que este filme consegue a proeza de pôr o espectador «*diante do mito que também vivemos, sonhámos, sofremos e chorámos. (...) o filme dirá coisas diferentes a quem andar por outros lugares ou partidos, ou ideologias, (...) sua mensagem não se pretende universal, o discurso, embora fluente e bem construído, não aponta para grandes saídas, soluções miraculosas para os problemas que escondamos (...)*». Continua enaltecendo a construção do argumento através da história, dividida em capítulos, com prólogo, desenvolvimento e epílogo. Conclui, destacando a qualidade técnica do som, e as «*piscadelas de olho que sensibilizam o cinéfilo*» que encontrou nas «*citações (não imitações) a Truffaut ou Godard*»; da qualidade interpretativa dos autores; e do amadurecimento do autor, da sua emancipação face ao cinema francês; o bom gosto do texto.

N'O Tempo de 14 de Maio de 1981, Jorge Pelayo começa recordando

[37]Estreado a 18 de Novembro de 1964, Realização e Argumento assinados por Fernando Lopes, contando com a participação de, o próprio, Belarmino Fragoso, Jean Pierre Gebler e Maria Teresa de Noronha. Documentário, de 80 minutos.

[38]Nascido em Alvaiázere em 1935, estreou-se em 1961 com o documentário As Pedras e o Tempo e tem, neste momento, em pós-produção o seu 31º trabalho, o filme, Em Câmara Lenta., e assinou o Argumento de 11 filmes e documentários.

[39]Filme de 1980, Argumento e Realização de, com Agostinho Alves, Hugo Casaes e Fernanda Coimbra.

[40]Maestro António Vitorino de Almeida nasceu em Lisboa em 1940. Conta com 11 participações como Actor, 11 trabalhos como Compositor e 3 como realizador (o filme A Culpa/1980 com que ganhou o Colon de Ouro no ano de estreia, no Festival de Huelva, e duas séries de Televisão)

as suas experiências de infância aquando das estreias de filmes portugueses, tentando explicar a falta de público nas salas portuguesa com a reduzida divulgação desses filmes. Pelayo debruça-se, depois, sobre a lucidez e amargura que tanto apreciou nesta obra dizendo que «*o autor criou uma obra muito pessoal tanto na forma como no conteúdo*» e também, como tecnicamente, «*a própria câmara parece olhar com ternura para as personagens que deve captar*». Conclui, como Mário Damas Nunes, com a maturidade alcançada pelo autor.

Rolo Duarte, (O Jornal, 15 de Maio de 1981) detém-se na obrigatoriedade de assistir a esta película, deixando considerações para a crítica.

Para A Capital de 15 de Maio de 1981, José Vaz Pereira destaca a personalidade do filme, a do seu autor e a do personagem principal. Para este jornalista «*"Oxalá" recusa o óbvio (. . .)*». Fala-nos de como este filme é uma refrescante «*visão sobre os eventos de 74 (. . .) para a gente que vai ao cinema e já não suporta a «sloganização» das imagens.*» Apraz-lhe as «*citações, de locais de referência (. . .) dos filmes de François Truffaut*[41], *(. . .) um herói de Jean-Luc Godard*»[42]. Finalmente é valorizada a capacidade de António Pedro Vasconcelos fazer «*reinar uma ordem cinematográfica sobre a confusão onde andamos metidos, sobre este nunca encontrar uma identidade (. . .).*» E conclui que este filme «*talvez diga algo à geração que tem agora 35/40 anos (. . .) o fim das ilusões (. . .)*».

Tito Lívio (Diário Popular, 21 de Maio de 1981) começa por realçar o facto do realizador ter escolhido um outro prisma para abordar a «*"revolução", os seus efeitos nos que a viveram, os seus sinais e sequelas, (. . .)*» *apontando que «algumas das falhas mais flagrantes desta película desigual, embora fascinante, dizem precisamente respeito às raras abordagens directas ao fenómeno político*», como na sua «*primeira parte peca por falhas na sua fluência e estrutura, no não conseguir agarrar os personagens a as suas várias implicações, dispersando-se em temas periféricos menos importantes (. . .)*» e ainda «*caindo-se no ridículo citação*». Finalmente, diz este autor, «*é*

[41]Nascido em 1932 em Paris, morre em 1984 em Hauts-de-Seine/França. Aos 15 anos fundou um clube de cinema e contou com a protecção de André Bazin, crítico de cinema francês. Argumentista de 35 filmes, Realizou 27 e Produziu 18, desde 1955, participou, ainda, como actor, em 14 trabalhos.

[42]Nascido em 1930 em Paris assinou, até 2010, 96 trabalhos de Realização, 81 como Argumentista e 12 como Produtor desde 1955.

na direção de actores que reside uma das maiores fraquezas desta obra (. . .)» e *«a necessidade artificial e maçadora das constantes e inúteis referências culturais, imagem de marca que este filme perfeitamente dispensa*».

Já na revista Espaço T Magazine (Junho de 1981) o autor, desconhecido, considera «Oxalá» «*(. . .) monótono, confuso, sem ritmo (sobretudo pelo facto de ser narrado durante todo o tempo) mas tem alguns bons momentos de distracção e representa um esforço de se conseguirem filmes portugueses. «Oxalá» sirva de ponto de partida e estímulo para se fazerem filmes melhores*».

Mais longe vai Paulo Sousa Bento no jornal Voz de Gouveia (9 de Julho de 1981) falando-nos do «*(. . .) amadurecimento deste realizador, (. . .). Com algumas piscadelas de olho a Godard e Truffaut e uma cena Hitchcockiana, este realizador elabora um bom filme à custa de um bom argumento (. . .).*» Reforçando a importância do argumento transmitir a história com «*prólogo, desenvolvimento e epílogo (. . .)*», rematando que «Oxalá» é «*um filme português, importante, a não perder!*»

Encontramos na crónica de O Primeiro de Janeiro de, 17 de Junho de 1981, por A. Roma Torres, uma menção à 'saga do cinema português' (. . .) da «*constante luta pela sua autodeterminação e independência, parece começar a dar agora os seus frutos*». Este autor debruça-se sobre a importância desta nova produtora (V. O. Filmes) ter como projecto a promoção e dignificação de um cinema português de qualidade, já visíveis em «Francisca» de Manuel de Oliveira, «Conversa Acabada» de João Botelho e, agora, «Oxalá» de António Pedro de Vasconcelos.

Este crítico volta à referência da amargura e dureza que o pós-25 de Abril representa para uma determinada geração, retratada na história, afirmando que esta obra é «*o primeiro olhar amargurado que o cinema português nos dá em ficção de tão conturbado período da nossa recente história. (. . .) Mostrar aos portugueses o quão frustrante é lutar pelo inatingível (. . .)*».

Refere, para concluir, o «*cuidadoso trabalho de direção de autores que fazem de «Oxalá» um filme diferente. Tecnicamente cuidado, «Oxalá» poderá ser um novo passo em frente do novo cinema português*.»

Terminamos, finalmente, com o Comércio do Porto de 15 de Julho de 1981, cuja crónica sintetiza uma desconfiança do público face à produção cinematográfica nacional, classificada de «*fancaria cinematográfica*», justificando-se assim a falta de «*boa vontade do nosso público apreciador da sétima*

arte». Mas, «Oxalá» «*é uma das tais raras, raríssimas obras cinematográficas que, por constituírem excepções à regra geral, justificaria, para não dizer impõe, franco louvor. (. . .) o cinema nacional não ficou, como tantas vezes tem acontecido, nos últimos anos, desgostado com ele*.» É, para quem escreve neste jornal, «*um dos melhores filmes portugueses que tenho visto, desde que o cinema nacional é uma realidade boa e má, mais má do que boa, como todos sabemos*». Conclui, dirigindo elogios à fotografia e à direção de actores; ao facto da história não ficar comprometida com alusões políticas nela incluídas; desagradado com a utilização intensa da voz off, do narrador, termina assumindo que de «*modo geral, pois, «Oxalá» agradou-me – e, por certo a muitos dos espectadores que o viram quando o vi, na estreia (. . .).*»

Oxalá foi produzido, realizado e estreado após o 25 de Abril de 1974, em época de conturbada reorganização política, social e, portanto, cultural. E é assim possível, através das páginas da imprensa da época, adivinhar este período da história do país, através da história/relatos das suas produções cinematográficas. Aqui procurámos retratar o contexto da produção cinematográfica em Portugal, particularmente nos anos 80.

Bibliografia

Baptista, Tiago, 2008, A invenção do cinema português: 126-127).

Ramos, J., Leitão, 1989, Dicionário do Cinema Português 1962-1988: 289.

O simbolismo ritual no cinema de João César Monteiro: a arte do erotismo

Liliana Navarra
Universidade Nova de Lisboa

NA CULTURA OCIDENTAL, o corpo e a sexualidade são vividos de forma completamente distinta. O corpo, invólucro do indivíduo, é representação, espelho simbólico da perfeição divina. Para o proteger é necessário um controlo social e cultural rígido, através de normas que o regulam. Estamos a falar de um corpo fechado em si mesmo, coberto totalmente, que não pode ser mostrado, porque a nudez está associada ao pecado. Adão apercebe-se da sua nudez depois de ter pecado e por isso tapa-se; porque a nudez é transgressão, ou seja um gesto que tem a ver com o limite, não podendo existir um sem o outro. A transgressão pode ser vista como a glorificação do limite.

O corpo neste sentido simboliza a nossa objectividade sem defesas. Através do erotismo – afirmava Bataille – queremos, obscuramente, sair dos nossos limites, ir para além de nós mesmos. O erotismo trai essa nostalgia de uma continuidade dos seres, que anula a nossa separação em indivíduos distintos.[1]

O erotismo, como afirma Bataille, "tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado, que é, no estado normal, um participante da acção. A acção decisiva é o desnudamento. A nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a procura duma possível continuidade do ser, para além do isolamento a que cada um de nós está votado."[2]

Mas vamos perceber melhor o que significa erótico, é uma palavra que vem do grego *erotikòs* e do latim *eròticus*, de Eros desejo apaixonado. Eros é a personificação da força irresistível que puxa os seres humanos uns para aos outros. Platão no *Simpósio*[3] lembra-nos que Eros é um poderoso demónio intermediário entre a natureza da divindade e aquela do homem mortal, capaz de preencher a distância entre elas.

[1] BATAILLE, George (1980). *O Erotismo*. Lisboa: Antígona: 16.

[2] *Ibidem*.

[3] `http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/didaticos/download/O_banquete.pdf`.

Cinema em Português: IV Jornadas, 27-45

O erotismo entrou a fazer parte do imaginário artístico, mas muita das vezes está ligado à experiência pornográfica. Como podemos então delinear a fronteira entre erotismo e pornografia? Sarane Alexandrian ajuda-nos definindo os limites: "a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres da carne, o erotismo tudo o que põe a carne desejável, apresentando-a no seu esplendor ou no seu próspero desenvolvimento (...); pelo contrário, no obsceno a carne é aviltada, posta em contacto com sujidade, enfermidade, piadas escatológicas, palavras ordinárias."[4]

Muitas vezes utiliza-se a palavra pornografia sem se conhecer o seu significado, o termo deriva da palavra porné (prostituta) e inicialmente indicava um texto escrito sobre as práticas da prostituição.

Foi na Europa que o erotismo se tornou um género literário – o *Kama sutra*, por exemplo, sendo de origem religiosa no seu país, no ocidente adquiriu um significado profano. Nem sempre a literatura erótica teve uma má fama, os antigos gregos podiam exprimir-se à luz do dia. Não podemos esquecer que na antiga tradição das *Dionísias*, celebrava-se o culto do pénis com hinos licenciosos; ou ainda a *Lisistrata* ($\Lambda\upsilon\sigma\iota\sigma\tau\rho\alpha\tau\eta$) de Aristófanes (410 a.C.) obra-prima do erotismo antigo, onde na sua representação teatral os actores se amarravam à barriga um pénis de madeira, de dimensões impressionantes.

Como os Gregos, também os Romanos tinham uma tradição popular de diálogos licenciosos, os *Fescennini*. Todavia a literatura erótica latina não é um produto dos tempos primitivos, pelo contrário, nasceu no período de máxima civilização.

Sendo mais específicos e tendo em consideração o território europeu, podemos afirmar que só em Itália e França os textos eróticos tiveram uma originalidade absoluta, ao ponto de influenciar, a partir da Idade Média, todos os outros países. A Inglaterra, por exemplo, começou a desenvolver o conceito de erotismo literário só a partir do século XVII. A Alemanha foi influenciada inicialmente por Boccaccio e a seguir inspirou-se nos autores franceses. A Espanha, por causa da censura da Inquisição, especializou-se na literatura sentimental e cavaleiresca. Mas a verdadeira mudança entre o obsceno, o escatológico e o erotismo chegou com o período surrealista através do primeiro Manifesto de *La Révolution surréaliste* de 1924, onde foi publicado o pri-

[4] ALEXANDRIAN, Sarane. (2004) *Storia della Letteratura Erotica*. Milano: Rusconi: 6.

meiro nu feminino atrás das persianas de uma janela. Muito provavelmente, o primeiro exemplo de erotismo-velado.

Um "erotismo, (...), [que] encontra alimento no interior da fantasia, da imaginação, não directamente relacionado com o facto sexual como tal, mas de certo modo chama-o através de percursos metafóricos. E os signos do erotismo não são tais por serem veiculados pelas imagens sexuais, mas, pelo contrário, porque em aparência longe do mundo do sexo e ao mesmo tempo ligados só pela fantasia e a imaginação do indivíduo"[5].

Octavio Paz diz que "em todo o encontro erótico há um personagem invisível e sempre activo: a imaginação, o desejo". Ele baseia-se essencialmente no mito do andrógino de Aristófanes. O amor define-se como falta, e desejo de uma completude "o mito dos andróginos é uma realidade psicológica: todos, homens e mulheres, buscamos a nossa metade perdida".[6]

Mesmo o Platão no *Simpósio* explica que um dia Zeus, querendo castigar o homem sem o destruir, cortou-o em duas partes. Desde então cada um de nós é o símbolo de (*hékastos oûn hemôn estin anthrópou symbolon*) uma metade que procura a outra metade. Assim, para curar a "antiga ferida" Zeus enviou Amor.

Portanto focando na imagem do andrógino e do mito de Narciso podemos perceber melhor as palavras de José Gil quando afirma que "o corpo do outro reflecte a imagem do meu como num espelho. (...) Aqui reside a figura do "duplo". O corpo normal é-o porque não está sozinho: ele vive o seu duplo – como um "simulacro"".[7]

A partir dessa relação especular, que surge como um fascínio, amamos aquele que está em nós. Assim, o sujeito ao idealizar um eu fá-lo com base no imaginário: não se conquista um corpo mas sim a imagem desse corpo, do ponto de vista da metáfora do espelho.

A estrutura do desejo humano, caracterizada pela falta do objecto do desejo, desencadeia o corpo palpitante, ou seja, o erotismo.

José Gil em *Metamorfoses do Corpo* atrela a dicotomia "amor – erotismo" observando como o corpo interno e corpo externo completam-se como andróginos. Mas é com George Bataille, primeiro filósofo que dedicou um livro ao

[5] *Ibidem*.

[6] PAZ, Octavio (1979). *Conjunções e Disjunções*. São Paulo: Perspectiva.

[7] GIL, José (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.

erotismo, e a sua *Histoire de l'oeil*, que chegamos ao auge do erotismo e da exploração do universo da loucura erótica. Ele encontrava prazer no excesso da agonia, porque achava que era a única solução para a própria agonia.

O Erotismo no Cinema

Na literatura moderna, na pintura, no desenho e nas artes plásticas, o erotismo esteve sempre presente. Porém, o tema tomou grande importância no cinema até ao ponto de o estudioso André Bazin chegar a colocá-lo como a arte que melhor representa o erotismo, afirmando que o erotismo é a "afinidade entre o espectáculo do cinema e o do sonho"[8].

No plano onírico o superego é o censurador e no plano do espectador a censura vem, *a priori*, dos guardiões da moral. Para Bazin, o lado negativo do sonho está naquilo que é censurado, enquanto o seu lado positivo é a transgressão das proibições.[9]

A História do Cinema foi marcada pela transformação da linguagem fílmica, estritamente ligada à representação do corpo no ecrã. Se quiséssemos delinear o percurso histórico do erotismo no cinema deveríamos começar por 1896 com *The Irwing-Rice Kiss* de Thomas Edison, curta-metragem de 20 segundos, onde assistimos pela primeira vez a um beijo; o filme foi divulgado com a seguinte frase:

[8]BAZIN, André (1999). *Che cosa è il cinema?* Milano: Garzanti: 209.

[9]BAZIN, André (1985). "À margem de o erotismo no cinema" in XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Brasiliense.

"They get ready to kiss, begin to kiss, and kiss and kiss and kiss in a way that brings down the house every time". A seguir, em 1897, *Après le bal* de Meliès foi o primeiro filme, uma curta-metragem de um minuto, onde apareceu pela primeira vez no cinema um corpo feminino completamente nu. Entre 1906 e 1910 foram rodados os primeiros filmes eróticos da história do cinema. O autor foi Johann Schwarzer, fotógrafo vienense, que em 1906 intuiu que o cinema poderia ser um óptimo meio económico para se desfrutar do erotismo. Criou a *Saturn* e realizou até 1910 vários filmes com nus femininos, que começaram a circular fora das fronteiras austríacas conquistando os mercados Europeus, dos Estados Unidos e do Japão. As polémicas surgiram rapidamente e as películas foram quase todas destruídas.

Em 1915 foi projectado *Inspiration* de George Foster Platt, primeiro filme onde era possível reconhecer a actriz Audrey Munson nua, um nu de inspiração renascentista. Em 1916 a actriz Annette Kellerman, em *Daughter of the Gods* de Herbert Brenon, foi outra actriz que se mostrou nua. Em 1919 foram projectados os primeiros filmes homossexuais: *Anders als die Andern* de Richard Oswald e em 1931 *Mädchen in Uniform* de Leontine Sagan. Mais filmes de conotação erótica são: *Die Büchse der Pandora* (1929) de Georg Wilhelm Pabst e *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo, o qual mostra uma cena que alude inequivocamente à masturbação.

Todavia a censura não tolerou tudo isso e a saída de *Ekstasy* de Gustav Machatý, um filme checoslovaco de 1933, foi bloqueado na fronteira americana por causa de uma cena de Hedy Lamarr que aparecia nua nas águas, tendo como primeiro plano do rosto dela durante um orgasmo: nasceu o *Código Hays*. Um estatuto de autocensura na indústria para adequar os produtos à moralidade vigente, respeitando valores cristãos e reprimindo qualquer manifestação de cariz sexual, que proibiu cenas de beijos, pessoas na cama e naturalmente os nus.

O *Hays Code* foi posto em vigor no ano de 1930, mas só funcionou efectivamente a partir de 1934. A sua extinção deu-se apenas em 1968, quando foi instituído o *MPAA film rating system*. Um código que voltou a permitir, com alguns limites, a nudez nos filmes comerciais de sucesso e que continua a existir criando classificações para filmes.

Rituais eróticos na cinematografia de Monteiro: a trilogia

A cinematografia monteiriana é repleta de conotações eróticas. Elemento recorrente e de constante actualidade, o corpo feminino é um catalisador em contacto simbólico com a realidade, resultando num núcleo imprescindível dentro do espectro temático da cinematografia de Monteiro.

A figuração cinematográfica do feminino surge como metáfora, onde os filmes dele são lugares que se prestam a ilustrar a especificidade da sexualidade feminina elevada à consagração.

Monteiro era um homem capaz de desprezar cada regra, excêntrico, visionário, tentador, era também, e sobretudo, um homem de película, que deu uma dimensão física ao seu imaginário. Dentro do enquadramento tudo, ou quase, era-lhe consentido, até dançar na soleira do limite com os seus objectos de escândalo.

Os seus enquadramentos eram prisões-universo do olhar com duplo reflexo de um mestre do plano antes de ser olho *voyeurista*; enquadrar é a maneira mais simples de eliminar qualquer coisa do campo da percepção; e nos filmes dele o que é cortado é uma porção motivada de um inteiro.

Nos seus filmes o corpo feminino é exaltado, quase como as Vénus de Willendorf, quase sempre filmado à distância, lateralmente. Quase se poderia dizer que nos seus filmes existe um considerável pudor na maneira de filmar e iluminar os corpos das jovens mulheres.

O corpo nos filmes de João César Monteiro pode ser definido como um

corpo dionisíaco[10], ou seja, um corpo erótico, em êxtase. Dionísio (Διωνυσος ou Διόνυσος) é o deus grego da exuberância, da liberdade, das emoções descontroladas, da transgressão. É o equivalente de Baco para os romanos, é o Deus da embriaguez criativa. Nietzsche identifica no espírito de Dionísio a força instintiva, a paixão sexual e um símbolo de uma humanidade em plena harmonia com a natureza[11].

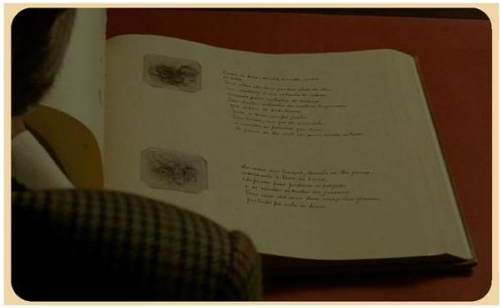
Ao lado do dionisíaco, na arte da tragédia *Ática*, está o apolíneo, o Deus Apolo (Απόλλων) deus da perfeição, do equilíbrio e da razão. Como se lê em Homero, os primeiros dos seus atributos foram a morte, a vingança e a punição de violações da lei sagrada. Com o passar do tempo o seu carácter primitivo tornou-se mais brando, e ele foi erguido como profeta, mais ligado à esfera racional, à arte e à ordem social.

Ao mesmo tempo, em Platão já se tornara corrente uma visão de que Apolo era a antítese e o complemento de Dionísio, seu irmão. Portanto, o que faz a diferença entre um corpo erótico-apolíneo e um corpo erótico-dionisíaco é que, no primeiro, existe uma reconciliação entre a beleza feminina e a bondade, entre o erotismo e a generosidade de sentimentos; é um corpo desculpabilizado e exaltado pelo cinema, como no caso dos primeiros dois capítulos da trilogia de Deus. O corpo erótico-dionisíaco, pelo contrário, além do erótico assume o excesso, como na cena de sexo com a princesa Elena em *As Bodas de Deus*.

Ao longo da trilogia assistimos a uma aproximação às jovens mulheres de formas diferentes. Em *Recordações da casa amarela*, primeiro filme, João de Deus quase idolatra a mulher desejada, espia-a, encantado pelas sombras platónicas do corpo dela; como um ritual purificativo pagão bebe a água do duche e em êxtase idolatra o pêlo púbico da sua rainha-sacerdotisa, encontrado naquelas águas. Várias são as referências aos pêlos púbicos que Monteiro faz nos seus filmes: os "fios de Ariane", guardados no seu *Livro dos Pensamentos*, que iremos descobrir no filme.

[10]DE CARLI, Ana Mery Sehbel (2008). *Corpo Erótico-Dionisíaco: Variações do feminino no Cinema*. Universidade de Caixias do SULXXXI, Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN.

[11]NIETZSCHE, Friedrich (1977). *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi.



A excitação sexual provocada pelos pêlos, como em João de Deus, chama-se tricofilia[12]. A representação dos pêlos pubianos, bastante provocatório naquela época, já se encontrava em Goya e, mais recentemente em Modigliani, van Dongen, Magritte ou Delvaux. O tema influenciou a História da Arte, lembremo-nos da *The little Fur* de Rubens, inspiradora da *Vénus in Furs* de Leopold Sacher-Masoch, e a chávena de pêlo de Meret Oppenheim.

Neste primeiro capítulo assistimos a cenas de forte carga erótica que não chegam ao acto sexual, tudo se mantêm ao nível do desejo, contudo assistimos a um acto de violência quando, perante a recusa de Julieta, João arranca a camisola dela e lhe despeja na cara o dinheiro, roubado à pobre Mimi.

[12]Uma das formas mais comuns de perversão, deriva de 'feitiço', encontra-se pela primeira vez definida nos contos dos viajantes portugueses do século XVI, nos quais utilizava-se esta palavra para indicar os objectos sagrados de algumas tribos da África.

A análise do desejo, nomeadamente do desejo sexual, encontrá-la-emos na terceira parte de *O Ser e o Nada* (1943), no qual Sartre o apresenta como a segunda atitude contra os outros, junto à indiferença, o sadismo e o ódio. O filósofo francês reflecte sobre o desejo: "É preciso renunciar completamente à ideia de que o desejo seja um desejo de voluptuosidade ou desejo de acabar com a dor"[13]. As teorias subjectivistas e imanentistas não conseguem explicar porque o homem deseja a mulher e não simplesmente a sua própria satisfação. Esclarecido este ponto, Sartre afirma que para si mesmo o desejo é irreflexivo, não está incluído em si; embora o próprio se coloca como objecto da própria actividade, é uma acção que pode ser envolvida só para uma consciência reflexiva, como no caso do vicioso; enquanto, "só o vicioso representa o seu desejo, o coloca como objecto, o excita, o deixa em suspenso, adianta a sua satisfação".[14]

"O desejo em si mesmo não implica o acto sexual, não o põe tematicamente, nem se o propõe", enquanto o desejo não é objecto a si mesmo, e não necessita também de ingerências externas. "O desejo, portanto, não conseguindo pôr a abolição de si como fim supremo, nem eleger ao seu propósito um acto particular, é pura e simplesmente desejo de um objecto transcendente"[15].

Assim o desejo é enfim um relacionamento com o outro pela consciência, ou continuando a utilizar as palavras do filósofo Sartre "o desejo é uma maneira primitiva das relações com os outros, que constitui o outro como carne desejável no fundo do mundo do desejo".[16]

O desejo de João pela jovem não conhece encontros, não reduz a própria subjectividade para criar o espaço indispensável ao aparecimento da subjectividade alheia. No seu olhar não existem rastos de uma espera, mas "a ansiosa concupiscência de encontrar no outro somente a si mesmo."[17]

Portanto, como afirma Galimberti, com a produção do desejo "a neutralidade afectiva que deixava o corpo na angústia da sua solidão, inclina-se" e põe

[13] SARTRE, Jean Paul (1997). *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*.

[16] SARTRE *apud* VESPA, Carlo. "Il concetto di Desiderio" *in L'Essere e il Nulla di Jean-Paul Sartre*. `http://www.riflessioni.it/angolo_filosofico/desiderio_sartre.htm`.

[17] GALIMBERTI, Umberto (1983). *Il Corpo*. Milano: Feltrinelli: 105.

o sujeito mais disponível a moldar a própria identidade com o outro. Então a perturbação do sujeito, que o faz hesitar, desajeitado às vezes, inseguro, representa a própria identidade em perigo pela indeterminação que o acompanha à descoberta de si que só o outro pode revelar.

A *Comédia de Deus*, o segundo capítulo do tríptico, reflecte um momento peculiar da trajectória de representação do corpo no cinema de Monteiro. É um filme onde o erotismo chega à sua máxima expressão, é a história de um homem que vê na mulher, e na sua beleza juvenil, a marca de Deus. A sacralidade com a qual João venera a mulher, às vezes de maneira grotesca, traz em si uma milagrosa poesia.

O paraíso – Paraíso do gelado – que o demiurgo João gere com meticulosidade, é um verdadeiro paraíso dos sentidos, onde se criam sabores sublimes. Mas esta máscara de inofensivo vendedor de gelados está guardada na intimidade das quatro paredes onde João se transforma em sacerdote e celebra rituais, além de nos seus tempos livres, coleccionar pêlos púbicos femininos, que reúne no seu *Livro dos Pensamentos*. Estamos perante uma verdadeira cerimónia ritualista dedicada ao culto do feminino, que João baptiza como 'cerimónia champanhesa'.

Através das jovens mulheres, João de Deus tenta uma elevação espiritual com rituais de iniciação. Cria-se um lugar e um tempo fora da realidade em que a casa e a geladaria, durante os rituais, transformam-se em templos nos quais o protagonista/sacerdote celebra o culto do feminino.

O ritual oficiado é dividido por duas fases: o vestuário e a abdução da jovem Joaninha. Com gestos cuidadosamente calculados, a atmosfera assume traços sacrais, com João que oficia o ritual purificante.

O corpo desejado de Joaninha articula o desejo em promessa, revelando aquela nudez que é polifonia de linguagem, incessante passagem desde a linguagem da visão até ao tacto, à embriaguez do êxtase. Monteiro constrói a sua parábola a partir de fragmentos de um imaginário religioso, principalmente católico, como o anjo cuja perfeição emoldura a cena da cerimónia.

Acrescenta aos elementos simbólicos o corpo da jovem na incansável pesquisa do protagonista daquele "perfume dos perfumes" para se aproximar de Deus. No seu discurso – manifesto o realizador afirma que:

> «La Comédie de Dieu, il n'est question que des parfums, des goûts, de transformation des matières, d'alliances entre le sens jusqu'au vertige. [...] Et si on doit ici prononcer le mot d'érotisme, il faut parler d'une érotisation du monde tout entier, qui ne passe pas seulement par les curieuses cérémonies auxquelles Jean de Dieu soumet les jeunes filles qui lui rendent visite, mais par l'ensemble des perceptions, jusqu'à une forme d'expérience inté-

> rieure ou spirituelle, qui est peut-être la finalité sérieuse, quoique impossible à nommer, de cette comédie»[18].

A nudez nem sempre é fonte de constrangimento nos filmes de Monteiro e às vezes consegue transmitir harmonia, quase como se o realizador aspirasse nostalgicamente, através das suas personagens, a recuperar o sentido de uma inocência perdida e de um equilíbrio interno à natureza, cada vez mais esquecido.

O pudor não é uma questão de roupa mas uma espécie de vigilância onde se decide o grau de abertura e de fecho aos outros. Mas o pudor, como dizia Max Scheler, "não é um sentimento exclusivamente sexual"[19], o pudor tem também uma componente social que se põe à defesa do indivíduo contra a divulgação do privado.

Podemos afirmar que Monteiro faz do corpo o potencial território de transgressão e ao mesmo tempo da sacralidade dos sentidos.

O amor, neste contexto, pode ser visto como o único receptáculo de sentido numa vida considerada alienada, o lugar da individualização, o espaço da própria liberdade até aos limites da anarquia, porque é ali que o direito do sentimento é considerado absoluto e divino como única e autêntica via pela realização do Ser.

As cenas com a Joaninha, que poderiam suscitar dissidência, circunscrevem o território da transgressão, que é o território do sacro e do sacrifício.

[18] JOUSSE, Thierry (1995). «Ma vie secrete» *in Cahiers du Cinéma*, 499: 22-5.
[19] GALIMBERTI, Umberto (2008). *Le cose dell'amore*. Milano: Feltrinelli: 89.

O que é mais notável na censura sexual é o seu pleno revelar-se na transgressão, e isto João César Monteiro, intencionalmente ou não, tinha-o deduzido, e por esta razão incluiu-a nos seus filmes.

Do ponto de vista de Galimberti: "as pulsões e os desejos, irrompendo como significantes incontroláveis na ordem dos significados estabelecidos, trazem à luz outras entranças cujos nós mergulham no além que é a outra parte de nós mesmos. (...) Na sexualidade a finalidade não é o gozo do Eu, mas o seu perder-se naquelas regiões onde a palavra é confiada naquela alteridade que tínhamos afastado quando a construção do se requeria limitação e ordem."[20]

Outra cena, de não menor intensidade erótica, é a cena de natação de Rosarinho. Um corpo sacrifical no altar do seu desejo. João de Deus aproxima-se do corpo da jovem, roça-o e quase nunca o toca, aumentando assim a carga erótica. A exposição do corpo é também a soleira do Eros, um convite a olhar e tocar, reciprocamente, à flor da pele. O gesto do desejo de João é uma carícia que não é o simples contacto de duas epidermes, mas a palavra carnal do desejo. Acariciando a jovem com a mão e com o olhar ele realiza um contacto que não é a união de duas realidades distintas, que habitam fechadas em si mesmas, mas pelo contrário, assistimos a uma troca de energia sensual.

[20] *Ibidem*.

"A componente erótica [desta cena] vem da música que age sobre os corpos (...). Claramente, o ouvido de João é capturado pela música, e é ela a conduzir o jogo"[21]. Portanto, através da música Monteiro consegue criar uma cena de sedução aquática surrealista, talvez uma das mais expressivas do seu cinema. Uma música que como um diapasão mede o tempo dilatado. A propósito do tempo e do erotismo, numa entrevista Monteiro afirma que:

> «Afin d'accomplir la relation érotique, il faut du temps. C'est pour cela que les plans durent si longtemps, sinon on ne ressent rien. Regardez les films américains : leurs scènes sont dégueulasses, elles durent trois minutes. C'est bon quand on est jeune; mais en grandissant, on raffine! Ce sont les avantages de l'âge. Il faut savoir retarder les choses»[22].

A água, embora nesta cena não seja visível materialmente, é um elemento constante na inteira cinematografia monteiriana, e é um elemento simbólico sagrado em todas as épocas e religiões. É só preciso abrir o livro da Génese para compreender o seu papel essencial: "água que salva e purifica", a água é vida, mas ao mesmo tempo é a água do dilúvio que castiga.

[21] HODGSON, Pierre (1996). "Entretien avec un vampire" in *Cahiers du cinéma*, 499: 30.

[22] CIMENT, Michel (1996). "Entretien avec João César Monteiro. Il faut savoir regarder les choses" in *Positif*, 421: 38-43.

A transformação de João de Deus desde *Recordações da Casa Amarela* até *A Comédia de Deus* é significativa. No primeiro filme é uma personagem ainda fechada em si mesma, difícil de alcançar pela sua extrema incomunicabilidade e impermeabilidade ao mundo à sua volta; no segundo filme a personagem apresenta-se mais transparente e generosa, e consegue criar em seu redor um microcosmo próprio. Em relação à sua personagem, Monteiro diz: "Em *Recordações da Casa Amarela* é um farsante. (...) Nesse filme João de Deus é uma personagem muito fria. Muito distanciado dos outros. (...) É alguém muito centrado sobre si próprio. Na *Comédia de Deus* é uma personagem mais séria. Mais grave e mais vulnerável. E mais honesta em relação aos outros. Por isso pode amar. Mas isso irá ver-se no próximo filme «refere-se a *As Bodas de Deus*». De qualquer forma é já uma personagem mais humana, mais interessante."[23]

Em *As Bodas de Deus*, terceiro e último capítulo, o desejo sexual de João mostra-se mais calmo, mais aristocrático, mas ao mesmo tempo mais explícito, quase obsceno.

Se, como dizia Descartes, "não há outra evidência senão do corpo", Nancy rebate explicando que se a peculiaridade da existência é não ter nenhuma essência, então o corpo é o ser da existência. O lugar do seu acontecimento, a abertura, a articulação, a inscrição do sentido.[24]

O plano-sequência que mostra pela primeira vez uma cena de sexo entre João de Deus e Elena, no qual vemos o corpo decrépito de Monteiro em comunhão com o corpo sinuoso da jovem, é uma escabrosa cena de beleza e corpo cadavérico.

[23]HODGSON, Pierre (2005). "Entrevista com um vampiro" in NICOLAU, João. *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: 426.

[24]NANCY, Jean-Luc (2009). *Indizi sul corpo*. Torino: Ananke: 8.

Como afirma o realizador, "O que cria um certo mal-estar é a confrontação de um corpo belo com o de uma velha carcaça. Acho que a sequência é bastante chocante. Por causa do meu corpo. É a única razão. Se tivesse escolhido uma beldade como, por exemplo, o Tom Cruise para fazer a "lambidela", a cena tornar-se-ia muito confortável para o espectador."[25]

Os corpos de Elena e João são peles dirigidas ao exterior, ao mundo das contingências dos corpos. *Nuda veritas*, mas a nudez não coincide com a verdade: guarda o mistério que esconde.

Desnudar-se significa expor-se como imagem, transferir cada arcana profundidade na superfície corpórea porque "o mundo é composto somente de superfícies sobre superfícies"[26].

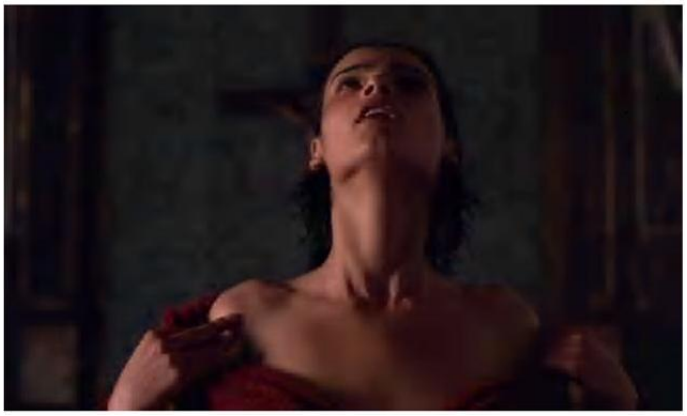
Nesta cena o erotismo é enfatizado pelo *voyeurismo*: um jogo de atracção, mas também de repulsa quando o nu é portador de obscenidade e de desgosto que pressupõe toda a beleza que nega.

A cena traz em si a forte carga ritual e sagrada, nomeadamente quando Elena sai do 'banho purificador' e se prepara para a cena profana na qual há uma consagração dos corpos: "Comei! Este é o meu corpo".

Pela primeira vez na trilogia assistimos a uma cena de sexo explícito, que não chega à pornografia ou ao blasfemo, mas ao mesmo tempo é bastante per-

[25]NICOLAU, João. (2005) *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa: 441.
[26]NANCY, Jean-Luc (2009). *Indizi sul corpo*. Torino: Ananke: 8.

turbadora. O realizador explica que o único acto blasfemo seria a interrupção fílmica deste evento 'religioso'.



Uma cena na qual é expresso magistralmente o conceito de dupla divindade, representada por João e por Elena, o duplo masculino e feminino, princípios inscritos em cada religião. Quase a querer sustentar a teoria de Freud quando dizia que: "Talvez mesmo nas perversões mais abomináveis deve-se reconhecer uma grande participação psíquica à transformação da pulsão sexual. Estamos perante um trabalho psíquico ao qual, apesar do seu êxito horripilante, não se pode negar o valor de uma idealização da pulsão. A omnipotência do amor talvez não se revele com tanta força como nestas suas aberrações".[27]

Nesta cena é marcante algo de que Bataille fala: "movimento de dissolução dos seres, o elemento masculino tem, em princípio, um papel activo e o elemento feminino um papel passivo. [...] Mas, para o elemento masculino, a dissolução da parte passiva tem apenas um sentido: preparar uma fusão em que os dois seres finalmente se confundam, junto atingindo o mesmo ponto de dissolução. [...] os corpos abrem-se à continuidade através desses comportamentos secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade

[27]FREUD, Sigmund (1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. OSF, 4: 474.

significa a perturbação que transforma um estado dos corpos conforme à posse de nós por nós mesmos, à posse da individualidade durável e afirmada.".[28]

Se até agora a personagem de João era identificada como um vampiro, neste capítulo, como afirma o realizador, "se há uma personagem que é vampirizada é o João de Deus".[29]

Conclusão

Em conclusão podemos afirmar que o feiticismo de Monteiro é um feiticismo 'politeísta, que não resulta de uma excitação única, mas da uma miríade de excitações: é uma sinfonia. João de Deus como Pan, Deus do corpo, do instinto e do pânico, cadencia a sua ambivalência no ritmo da dança trágica.

Na perversão sexual o amor, em vez de ser excitado pelo corpo inteiro, é excitado pela parte que substitui o todo. Ao politeísmo responde o monoteísmo. O amor do perverso é uma *pièce* teatral na qual uma simples representação emerge e se coloca no lugar do protagonista[30].

Ao longo dos filmes o realizador joga com a sedução dos corpos femininos, mostrando o que está escondido, ou como dizia Roland Barthes, "através da evidência do debaixo"[31], sem destruir o seu carácter secreto.

Nos filmes de Monteiro a transgressão não tem nada de escandaloso ou subversivo, mas joga com os seus fundamentos e com as suas regras.

O que é claro, ao longo da trilogia, é que não é a sexualidade a produzir os seus fantasmas na sociedade, mas é a sociedade a produzir fantasmas na sexualidade, a marcar o corpo, e a castigá-lo a recitar as inscrições do poder marcadas no azar do desejo[32].

Segundo Galimberti "a transgressão percorre cada evento não por negar existências e valores, mas por conduzir cada existência e cada valor aos próprios limites." "Transgredir" é "caminhar além"; e este fascínio, como diz

[28] *Ibidem*: 16.

[29] MONTEIRO *Apud* PIÇARRA, Maria do Carmo (1999). "João César Monteiro – Cineasta Maldito" in *Première* 1: 76-8.

[30] BINET, Alfred (1888). "Le Fétichisme dans l'amour" in *Études de psychologie expérimentale*, Bibliothèque des actualités médicales et scientifiques. Paris: Octave DOIN Éditeur.

[31] BARTHES, Roland (1970). *Il sistema della moda*. Torino: Einaudi: 156.

[32] GALIMBERTI, Umberto (2007). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli: 389.

Foucault é "aquele coração vazio onde se cumpre a decisão ontológica, onde o Ser chega ao limite e onde o limite define o Ser"[33].

Bibliografia

Alexandrian, Sarane (2004). *Storia della letteratura erotica*. Milano: Bompiani.

Bataille, Georges (1980). *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.

Bazin, André (1999). *Che cosa è il cinema?* Milano: Garzanti.

Freud, Sigmund (1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. OSF.

Galimberti, Umberto (2008). *Le cose dell'amore*. Milano: Fetrinelli.

Galimberti, Umberto (2007). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.

Gil, José (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.

Nancy, Jean-Luc (2009). *Indizi sul corpo*. Torino: Ananke.

Nicolau, João (org.) (2005). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Nietzsche, Friedrich (1977). *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi.

Paz, Octavio (1979). *Conjunções e Disjunções*. São Paulo: Perspectiva.

Sartre, Jean Paul (1997). *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes.

Xavier, Ismail (Org.) (1985). *A experiência do cinema*. São Paulo: Brasiliense.

[33]FOCAULT *apud* GALIMBERTI, Umberto (2007). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.

A Ressurreição de Jaime: O Anúncio de uma Nova Metamorfose em João de Deus

Nélson Agostinho Marques Araújo
Universidade de Vigo

> "E por vezes a própria loucura é a máscara que esconde um saber fatal e demasiado seguro."
>
> (Nietzsche,1999)

Perímetro

NO NATAL DE 1974 JOÃO CÉSAR MONTEIRO, a pedido de Fernando Lopes, efetua uma reportagem para a revista *Cinéfilo* sobre o filme *Jaime* (1974). Desta ocasião ficará registada para a História a conversa com o realizador António Reis. Este momento aurático terá residência nobre em toda a reflexão aqui proposta, dado que se pretende explorar as consequências artísticas que João César retirou do contato com a obra de António Reis.

Desde já configura-se problemática, uma 'cirurgia' que se propõe vasculhar na dimensão emotiva do realizador João César Monteiro e se propõe a partir do epicentro desta 'falha tectónica' lançar interrogações e avançar hipóteses para as opções artísticas daquele realizador. Teremos pois de ter em conta que a este nível os contributos que participam no desenho da obra têm muitas vezes origem no inconsciente o que aumenta o grau de dificuldade da tarefa. Por outro lado, dada a forma anárquica e incoerente com que a contaminação se processa, será sempre pretensioso qualquer balancete que se proponha contabilizar as importações artísticas em determinada obra ao personagem como é aqui o caso.

As formulações que sugiro procuram sustentabilidade nas zonas físicas convergentes, sinalizando a partir daqui campos de tensão similares, esta organização como se depreende, parte de uma base concreta para se deslocar para um território que esboça a objetivação do subjetivo. Desta forma a modelação proposta tolera a chamada de categorias ficcionais que procuram, num drible à física, o prolongamento da vida humana na tela.

Cinema em Português: IV Jornadas, 47-56

A loucura como fonte de talento assombra toda a obra de Jaime Fernandes e João César Monteiro sabotando toda a capacidade artística presente nas suas obras. A defesa de uma tese que encontra laços de parentesco entre Jaime e João Deus só é concebível na deslocação dos sujeitos daquela latitude psicótica e encontra nas suas aptidões intelectuais a contestação para a condenação a que foram votados. É neste campo nutritivo que se movimenta a nossa argumentação apontando para a existência de uma dimensão irracional em João César, mas que pela sua carga intencional parte de uma base racional e não demencial.

Interceções

A modernidade em João César Monteiro é identificável na sua capacidade de projetar nas suas narrativas as múltiplas variantes da sua personalidade. O seu espaço de subjetivação é adquirido através da experiencia cinematográfica, que perante a irrealizabilidade do eu, recorre à manifestação artística para refletir sobre a sua identidade e construir uma unidade entre aquela e o seu imaginário.

A unificação daquelas duas dimensões, resulta de uma resposta à relação de solidão que Monteiro estabelece com o mundo, organizando a partir deste reduto um ataque cerrado ao pensamento artístico projetando um acasalamento entre vida e arte. Mas contudo, naquela que aparentemente parece ser uma relação narcísica, existe a criação de um espaço exterior a si próprio, do qual o realizador consegue pensar em si mesmo mas no plano de fora e desta forma integrar em si a noção do outro. O cinema funciona para este realizador como um processo de saída de si mesmo, apontando para a existência do que Merleau-Ponty (2007) chama de comunicação entre "mundos privados". Para aquele autor, o acesso ao mundo de outrem é processado através das emoções e da perceção das nossas vivências que o outro propaga em nós.

A interpretação literal e imediata do discurso de João César Monteiro pode-nos induzir em erro, não raras vezes as suas palavras autoproclamam uma personalidade solipsista (Nicolau, 2005) que como queremos demonstrar mais do que expressarem um supereu patológico (Kernberg, 2006) ilustram o conflito resultante da sua emancipação artística. A conquista desta autonomia será suportada pela construção de um percurso artístico solitário baseado "no

seu intelecto" (Janicaud, 2007) e que o irá conduzir à anulação do seu ego e à procura do mais profundo que existe dentro de si, como ele próprio afirma:

> *O que me interessa é conseguir uma espécie de espelho deformador de mim mesmo- um espelho capaz de me dar um novo reconhecimento-conhecimento de mim mesmo* (Nicolau, 2005).

Diante desta experiência metabolizada pelo *eu* e alimentada pelo *outro*, o cineasta torna-a comunicável através de imagens, legitimando a sua capacidade expressiva. A amplificação desta relação localiza-se simultaneamente a montante e a jusante do real, pois se por um lado o processo se inicia com a interação e consequente "profanação do real" (Nicolau, 2005), por outro João César devolve-nos essa mesma realidade através de uma multiplicidade de referências de análise, nomeadamente o seu eu já fraturado, demonstrando através da sua heteronímia a capacidade de "viver vidas alheias" (Pessoa, 2009). Nietzsche (Deleuze, 2007) apontava já também para a existência de diferentes *eu*, assumindo a subjetividade da identidade humana como um processo decorrente da interação da vida com o pensamento, reconhecendo a existência de um magma psíquico que está remetido à clandestinidade.

João de Deus, *alter-ego* de João César Monteiro irrompe do seu mundo interior no filme *Recordações da Casa Amarela* (1989), estabelecendo desde as primeiras imagens, uma conexão da personagem com a casa amarela, local de onde o heterónimo do realizador diz em voz *off* um fragmento do texto *Mort à credit* de Louis-Ferdinand Celine.

> *"Aqui estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento, tão pesado, tão triste. Dentro de pouco tempo estarei velho, tudo então se acabará. Tanta gente que passou aqui por este quarto* (. . .)".

Esta passagem é particularmente significativa pois exterioriza as impressões/recordações que João de Deus tem sobre os asilos psiquiátricos. A casa amarela manicómio onde João de Deus é depositado e o poder punitivo exercido, funciona aqui como mecanismo vigilante da ordem racional, que nega o contato ao exterior aos seus residentes por via da alegada falta de competências mentais para a socialização (Goffman, 2001). A partir do seu heterónimo, João César Monteiro, constrói uma figura de contestação em relação àquelas

instituições que ao servirem-se do seu carácter fechadof tentam redefinir a paisagem interior dos seus habitantes. São precisamente os critérios que definem o encarceramento naquelas instituições que João César vai satirizar, jogando com os (pré) conceitos de racionalidade/irracionalidade, normalidade/loucura e lógico/absurdo. Simultaneamente João de Deus rompe com a moral cristã, aproximando-se da perspetiva grega que usa a religião para "desfrutar em paz a sua liberdade de alma" (Deleuze, 2007) e assim explorar a dimensão do arbitrário, libertando-se concomitantemente das questões de «má consciência» e dependência que o homem mantém com a moral e a religião.

O filme *Recordações da Casa Amarela* conta-nos a história de um individuo de meia-idade, intelectual que vive num quarto de uma pensão barata na zona velha de Lisboa. João de Deus não trabalha, é um pobre diabo, mas apaixonado: "Serei pó, mas pó enamorado", é um individuo errante senhor de um vocabulário capaz de percorrer o sagrado e o profano, o erudito e o popular, o singular e o ordinário. A vida marginal de João de Deus não se encaixa no modelo racional, ficando à mercê da opressão das instituições totalitárias. Quando o amor se torna impossível, e a sua amada o despreza dizendo-lhe "não seja ridículo, nós os dois nunca", decide então marchar sobre São Bento. Com a farda de "oficial de cavalaria" comprada nos "ciganos" penetra nos meandros militares, mas rapidamente o sinalizam como demente apesar de se definir como "intelectual de esquerda", "detestar apostas e nunca beber". Esta ousadia de desafiar o poder militar vai-lhe sair cara ("com a tropa não se brinca" afirma o subcomandante do quartel) e nem a prova de clarividência que presta lhe vai evitar a ida para o asilo psiquiátrico.

A entrada de João de Deus no hospital psiquiátrico é um momento de registo importante na nossa argumentação, pois significa a confirmação de um ' passado' em comum com Jaime Fernandes, trabalhador rural da freguesia de Barco – concelho da Covilhã, internado no hospital Miguel Bombarda aos 38 anos de idade, e onde viria a morrer em 1969 após 31 anos de encarceramento. A singularidade de Jaime explode aos 60 anos quando começa a desenhar com esferográfica, demonstrando uma capacidade invulgar para a pintura, de tal forma que os seus trabalhos viriam a despertar a atenção do realizador António Reis. Este cineasta levará a cabo uma investigação sobre a vida e a obra daquele artista que viria a dar origem ao filme *Jaime* (1974).

Como é sabido João César Monteiro tinha uma enorme admiração por aquele filme de António Reis, classificando-o como "um dos mais belos filmes

da história do cinema" (Nicolau, 2005). O carácter profundamente autêntico desta obra alcança a sua substancialidade na recusa em encontrar respostas na suposta loucura do pintor sobressaindo a mensagem que estamos não perante um sujeito alienado, mas sim de alguém subjugado a um espaço que anula o uso de si mesmo. Esta dissociação da demência estende-se à forma despretensiosa como a pintura é organizada nas imagens, deixando o realizador o protagonismo para o conteúdo artístico dos desenhos e o espaço em que foram construídos. Este jogo entre as figuras de Jaime e o real confere às primeiras uma dimensão orgânica sinalizando aqui o realizador uma fuga do artista ao isolamento e a procura de "companheiros de hospital" (idem:179), estabelecendo aqui uma relação de humanidade entre ele e o trabalho. Nesta formulação, participa ainda uma dimensão poética que vincula um carácter enigmático à obra e paralelamente uma proposta de exaltação da genialidade artística de Jaime Fernandes, desempenhando esta abordagem um papel de reconhecimento das capacidades intelectuais do indivíduo rotulado de louco. A este propósito as palavras do realizador António Reis são esclarecedoras:

> *(. . .) Se uma preocupação tive, e poderia ser um princípio moral, foi indeterminar e destruir a fronteira da normalidade e da anormalidade, sem "parti-pris", mas pela razão simples de me estar no sangue e na inteligência, até porque estou convencido que grande parte dos anormais estão cá fora e muitos normais hospitalizados. Classifico mesmo esta divisão em extremo, como racista. (. . .) tentar destruir esse preconceito era, para mim, muito importante.*

O conteúdo fílmico de *Jaime* estabelece uma relação afetiva com os escritos do artista, possibilitando-nos um contato com a sua interioridade psíquica. Este filão narrativo reforça a ideia de uma existência em conflito com o espaço hospitalar, exprimindo também uma vinculação com as suas origens serranas. O peso das suas palavras são elucidativas relativamente à violência de que foi vítima: *Não me pertence cá ficar, pertence-me voltar lá para cima; 8 vezes morreu Jaime cá; Vi uma cadela minha com lobos; Não as haver las como aquelas árvores grandes; morrereis como estes retratos*.

A identificação do isolamento carcerário como uma experiência cruel que aniquila a natureza humana constitui-se num sentimento comum a Jaime Fernandes e João de Deus conferindo ao segundo a legitimidade de conteúdo

que João César lhe vai atribuir. A condição indefesa de Jaime fortalece a tese de que milagrosamente, através da sua "ressuscitação" lhe é devolvida a energia que lhe foi sugada, aproveitando Monteiro para contestar um sistema repressivo que acorrentou um trabalhador rural até à sua morte sem lhe reconhecer a possibilidade de construção de um percurso artístico. A proximidade que João César Monteiro estabeleceu com o filme *Jaime* contaminou a construção da personagem João de Deus? Como afirma Adorno (2008) "nas obras de arte exprime-se o que, de outro modo, desapareceria", de facto a orientação narrativa daquele realizador aponta para uma reformulação do conceito de loucura, relativizando na sua saga heteronómica os juízos de normalidade/anormalidade e é precisamente a capacidade fantasista do cinema que vai permitir a reabilitação de Jaime Fernandes e a sua saída do manicómio, mas agora desabrochado num ser antinómico que dá pelo nome de João de Deus. Esta transferência é mediada por Lívio, (Luís Miguel Cintra) personagem 'celestial', que depois de *Quem Espera Por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) reaparece dezanove anos depois também ele encarcerado no mesmo hospício, e desta feita com um objetivo bem definido: assegurar a metamorfose aqui anunciada comprometendo João de Deus a fazer uma aliança estratégica com a sua fuga: "vai e dá-lhes trabalho", diz-lhe Lívio.

O acordo de princípio firmado na saída de João de Deus pressupõe uma atitude de resistência relativamente à realidade social, usando a transgressão como mecanismo de transformação das mentalidades. O papel que assume implica "um ataque à sociedade existente como a mais sedutora das aventuras" (Jappe, 2008), na "certeza de que o ser humano é capaz de inventar incessantemente a própria vida; e que qualquer situação que o prive de tal direito é simplesmente inaceitável" (Debord, 1995). A evasão de João de Deus reflete a indignação de João César para com a mortificação a que o ser humano é votado naquelas instituições declarando a exigência de expressão individual para a vida ser vivida assumindo-se como oposição ao que Nietzsche (Deleuze, 2007) classifica de "forças reativas".

João de Deus restitui a Jaime Fernandes na mutação aqui defendida o tempo de vida que o hospital psiquiátrico lhe retirou reclamando o realizador nesta operação a recuperação de "uma força de vida que quer estender-se e experimentar a sua extensão máxima." (Janicaud, 2007). A "ressurreição" de Jaime assume-se como a recusa de João César em aceitar a reclusão forçada de um artista, representando esta transladação a afirmação do homem perante

a subtração de que foi vítima, não renunciando desta forma à reinvenção da vida moderna. Este ato artístico constitui-se assim numa exteriorização da incompatibilidade do realizador com os mecanismos que oprimiram Jaime Fernandes, resultando este conflito num motor narrativo da personagem João de Deus.

A reciprocidade entre a obra e a vida de João César Monteiro aponta para a existência de um único polo identitário, diluindo-se a realidade na ficção. Esta supressão de fronteiras cria uma linha de continuidade entre a arte e a vida, convertendo esta última num ato de criação permanente. O discurso de João César Monteiro em carta ao amigo e escritor Carlos de Oliveira são bem elucidativos a este respeito:

> *"Puta de vida cheia de merda e de loucura, mas vida tendo por única ambição a estatura do homem, a deste seu amigo que não abdica de mudá-la e irá teimosamente continuar a chatear, estes filhos da puta, até aos fins dos seus dias, encher-lhes os gordos cus, Deus me perdoe, de subtis venenos, mas já não como um cão raivoso que lhes morde as canelas, mas da única forma que, ao fim e ao cabo, me parece ser agora e eficazmente revolucionária, isto é, através de uma cada vez maior exigência face ao próprio trabalho, o que não significa (isto do meu carácter é uma coisa terrível), a abdicação total do endemoninhamento de outrora"* (Nicolau, 2005).

Como se percebe, a retórica cinematográfica de João César não faz distinção da sua vivência do quotidiano, o que permite uma imersão completa das duas componentes na transformação da realidade. Uma tal dinâmica pressupõe a disposição do seu portador para o conflito pois a mutação antropológica que nos propõe implica a deslocação do sujeito da sua zona de conforto para um território comandado pelo irracional. É precisamente o desvario de João César Monteiro, João de Deus e Jaime Fernandes que relança a questão da racionalidade, fazendo o realizador uso da sua habilidade de desatino para extirpar o conceito de normalidade. A estratégia de combate por aquele delineada passa por uma construção conceptual que utiliza a transgressão para se opor ao pensamento dominante encontrando na extravagância um aliado capaz de "reforçar o sujeito no sentido da emancipação" (Adorno, 2008).

Projeções

Com a fuga de João de Deus em *Recordações da Casa Amarela* João César coloca a questão: como foi possível condenar ao encarceramento um artista genial como Jaime Fernandes? Como explicar que alguém rotulado de demente demonstre tal atino artístico? Lívio, surge neste contexto como o único que não se conforma com o definhamento a que são sujeitos naquele espaço respondendo com a mediação na evasão de João de Deus, representando este ato a recusa em deixar a instituição totalitária levar a cabo uma requalificação mental que na sua essência pretende anular todas as manifestações de identidade. Esta negação do vazio, manifesta-se na oportunidade de recriar a vida que é dada a João de Deus, e que este mesmo retorno devolva vida a quem a perdeu naquele lugar.

Conceptualizada a fuga como uma ação de protesto contra a lógica tirânica dos hospitais psiquiátricos e João de Deus sinalizado como emissário de um grupo condenado à clausura, pudemos então considerar como consistente a possibilidade de João de Deus integrar na sua composição uma fração substancial da existência de Jaime Fernandes. A validação desta hipótese ganha outra firmeza ao definir como contaminante a zona de contato entre João César e a obra *Jaime*, configurando este esquema de ordem contingencial, um espaço de apropriação no processo de fabrico da sua personagem heteronómica. Esta confeção reclama uma cumplicidade de atitude entre Monteiro e Reis verificável na sincronia dos seus discursos quando inoculam ambiguidade ao conceito de loucura reivindicando para a arte um espaço de autonomia capaz de apresentar modelos de saída para a retração moral da modernidade (Adorno, 2008).

A textura artística que aqui desenhamos cristaliza um conteúdo temático que questiona o paradigma da racionalidade e os mecanismos que este encontra para formatar quem não gravita na sua atmosfera. A contradição deste sistema operativo será denunciada por João César/João de Deus que baseando as suas decisões na emoção e intuição demonstram uma rara elevação espiritual. Este conflito despoletará por parte da razão uma decisão reativa orientada para a defesa do seu perímetro de segurança. Assim e num julgamento arbitrário gera-se um veredito hostil em relação aquelas duas figuras catalogando-os de loucos.

A exploração da loucura na figura de João César Monteiro esteriliza to-

das as múltiplas possibilidades de encontro com a sua obra. A expressividade daquele autor não se compadece com a grosseria de um pensamento que na alienação encontra motivo para alienar o capital artístico do sujeito. O limiar da provocação Cesarista está no uso de uma acidez de discurso que fazendo uso do desvario "arranca a máscara de autenticidade ao inautêntico", (Lefbvre,1969) e neste sentido toda a carga de insânia que encontramos terá um papel de salubridade, pois o golpe desferido rompe com o convencionado e "aplana o caminho da ideia nova" (Deleuze, 2007).

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (2008), Teoria Estética. Lisboa: Edições 70.

Deleuze, Gilles (2007), Nietzche. Lisboa: Edições 70.

Debord, Guy (1995), Panegírico. Lisboa: Antígona.

Goffman, Erving (2001), Manicômios, Prisões e Conventos. São Paulo: Editora Perspectiva.

Janicaud, Dominique (org.) (1994), Sobre a Terceira Crítica. Lisboa: Instituto Piaget.

Jappe, Anselm (2008), Guy Debord. Lisboa: Antígona.

Lefebvre, Henri (1969), Introdução à Modernidade. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra

Kernberg, Otto (2006), Agressividade, Narcisismo, e Auto-Destrutividade na Relação Psicoterapêutica. Lisboa: Climepsi Editores.

Merleau-Ponty, M. (2007), O Visível e o Invisível. Lisboa: Editora Perspectiva.

Nicolau, João (org.) (2005), João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Nietzche, Friedrich (1999), Para Além do Bem e do Mal. Lisboa: Relógio d'Água.

Pessoa, Fernando (2009), Citações e Pensamentos de Fernando Pessoa. Lisboa: Casa das Letras.

A recepção do cinematógrafo no Norte de Portugal: algumas hipóteses de investigação

Juliana de Mello Moraes
Universidade de Lisboa

Os primeiros anos do cinema em Portugal

EM DEZEMBRO DE 1895, os parisienses puderam assistir a primeira exibição cinematográfica realizada pelos irmãos Lumière. A novidade por vezes denominada pelos contemporâneos de "fotografia viva", rapidamente foi difundida pela Europa e outros continentes. A célere difusão das projeções cinematográficas demonstrava o gosto pela novidade e a forte disseminação dos lazeres entre as populações. A difusão das máquinas de projeção e as suas exibições ocorreram rapidamente por diferentes países, não ficando Portugal imune às novidades do mundo do espetáculo da época. Entretanto, a realização das primeiras projeções em terras portuguesas não é um tema inconteste, pois dependendo da perspetiva adotada e das fontes utilizadas encontram-se distintas informações. Igualmente, a origem das máquinas de projeção não é totalmente conhecida, sendo provavelmente utilizadas a inglesa, em 1896, e a francesa, em 1897 (Costa, 1991, p. 7). Contudo, é certo que em 1896 os moradores de Lisboa tiveram a oportunidade de assistir ao espetáculo. Não somente Lisboa, mas outras cidades da Península Ibérica, como Madrid, também estabeleceram contacto com as projeções cinematográficas nesse ano (Santos, 1991, p. 58).

Embora, os grandes centros populacionais, com destaque para as capitais, tivessem sido privilegiados no momento inicial das projeções cinematográficas, outras cidades e núcleos populacionais de pequenas dimensões não ficaram isentos desse movimento. Em Portugal, a cidade do Porto também recebeu o novo espetáculo em 1896 (Santos, 1991, p. 78). As primeiras exibições, entre os portuenses, decorreram no teatro Príncipe Real sendo acolhidas com entusiasmo pela imprensa local e também pelo público, dentre o qual destaca-se Aurélio Paz dos Reis, o primeiro português a produzir imagens em movimento no país. Além disso, a essa boa receção, muito prova-

Cinema em Português: IV Jornadas, 57-66

velmente, encorajou o investimento na aquisição de máquinas de projeção e películas por alguns espectadores, pois alguns portugueses, notadamente do Porto, encarregaram-se de difundir a novidade cultural e tecnológica em outros territórios, tanto em Portugal quanto em Espanha. Em Salamanca, por exemplo, foi anunciada a apresentação do cinematógrafo, em Setembro de 1896, por Pinto Moreira e Júlio H. Verde (empresário teatral), ambos provenientes do Porto (Frutos Esteban, Pérez Millán, 2001, p. 181). No ano seguinte, os moradores de Pontevedra, na Galícia, assistiram pela primeira vez o cinematógrafo Lumière, sendo esta apresentação responsabilidade dos portugueses César Marques e Alexandre de Azevedo (Enrique Acuña, 1996, p. 26). Portanto, se inicialmente as projeções das imagens decorriam nos maiores centros urbanos, destaca-se a veloz introdução do espetáculo em outras localidades. Os núcleos urbanos medianos, da Europa e outros continentes, também assistiram as exibições cinematográficas pouco tempo após a sua invenção, como decorreu, por exemplo, em Porto Alegre, no sul do Brasil (Trusz, 2009, p. 18).

Em 1897, tal como em Pontevedra na Galícia, também as populações dos núcleos urbanos do norte de Portugal, contactaram com as projeções cinematográficas. Nesse ano, o "kinetógrafo Werner", anteriormente exibido no Porto, estava em funcionamento em Braga, no largo da Senhora a Branca (Santos, 1991, p. 274). Além dos bracarenses, os moradores de Vila Real também tiveram a oportunidade de assistir às primeiras exibições de películas naquele ano (Neves, Cabral, 2008, p. 145). Verifica-se que rapidamente os cinematógrafos deixaram os maiores núcleos urbanos, sendo os aparelhos de projeção utilizados nos meios urbanos de menores dimensões.

A difusão inicial do cinema decorreu de acordo com as rotas habituais da época, sendo utilizados os circuitos de viagens e caminhos já consagrados pela população. No entanto, a seleção das cidades para a apresentação das máquinas pautava-se igualmente em outros critérios. Os ritmos festivos das populações influenciavam o movimento das exibições cinematográficas. As feiras e festas religiosas, com seus inúmeros divertimentos e jogos, acrescentaram ainda ao seu repertório as projeções da "fotografia viva". Durante os primeiros anos do cinema, as exibições foram principalmente ambulantes e acompanhavam fundamentalmente os deslocamentos e os tempos festivos das populações. As diferentes estações do ano do mesmo modo determinavam a escolha dos locais entre os responsáveis pelas projeções cinematográficas.

No verão, as zonas balneares aumentavam a sua população e paralelamente ampliavam-se as hipóteses de lazer enquanto no inverno verificava-se nas zonas interiores um maior leque de espetáculos.

Logo, os distintos espaços e tempos dedicados as projeções mesclavam-se a outras formas de lazer já consagradas entre as populações, fossem dos grandes ou pequenos núcleos urbanos. É importante sublinhar que o incremento nas actividades de lazer, através da incorporação do cinema, proporcionou alguma valorização dos espetáculos de feira num momento em que se assistia à sua deterioração (Geada, 1987, p. 47). A presença das exibições cinematográficas nas feiras tornou-se habitual e atraíam inúmeros espectadores (Correia, 1993, p. 75). Para proporcionar ao público essas projeções, os responsáveis pelos equipamentos construíam barracões nos quais realizavam as sessões cinematográficas. A importância desses espetáculos, além de determinar uma valorização das feiras e seus divertimentos e de promover o gosto pelo cinema, reside na colaboração para a fixação das projeções nas cidades. Alguns desses investimentos, inicialmente de caráter efémero, tornaram-se, em seguida, salas de exibição, tal como decorreu no Porto, onde o Salão High-Life originou-se de um barracão instalado, em 1906, na feira de São Miguel, na rotunda da Boavista (Costa, 1975, p. 16).

A ausência de construções dedicadas exclusivamente ao cinema, nos anos iniciais das projeções cinematográficas, é um dos fatores que indica a ausência de uma identidade fixa ou clara para esse espetáculo no período (Altman, 1995, p. 66; Chevaldonné, 2004, p. 37). Ao movimento constante das máquinas e exibições mesclava-se a inexistência de uma denominação padronizada ou unânime, sendo frequentemente encontrados diferentes nomes para definir e divulgar a mesma atração.

Contudo, se nos seus primeiros anos o cinema caracterizava-se por uma identidade indefinida, rapidamente conquistou o público e angariou visibilidade no universo dos espetáculos, sendo a construção das primeiras salas dedicadas ao cinema, a qual exigia soluções arquitetónicas específicas para atender as necessidades das projeções, um dos sinais dessa alteração. O momento inicial de edificação desses novos espaços alterou-se de acordo com a localização e a dimensão das cidades. Porém, por volta de 1905 assiste-se ao estabelecimento definitivo do cinema entre os lazeres da época, paralelamente ao início da construção de inúmeras salas destinadas a oferecer as projeções

cinematográficas em diversos países (Schwartz, 1998, p. 194; Chevaldonné, 2004, p. 37; Abel, 2004, p. 217; Martínez, 2001, p. 33).

Em Portugal, a primeira sala de cinema, denominada de Salão Ideal, foi construída em Lisboa, em 1904. Na cidade do Porto, a primeira solicitação para edificar um espaço para as projeções ocorreu em 1907 (Correia, 1993, p. 14). Assim sendo, observa-se o estabelecimento do cinema, em Portugal, ainda na primeira década do século XX, expresso na edificação das salas de cinema em consonância com outros países tanto da Europa quanto da América. Esses equipamentos, denominados muitas vezes de salão, uniam distintos divertimentos, sendo o cinema, apesar da sua visibilidade e valorização, uma dentre outras formas de lazer vivenciadas num mesmo espaço. A emancipação completa do cinema, em Portugal, foi um processo marcado inicialmente pela instalação dos salões culminando com a inauguração, em Lisboa, do Tivoli, em 1924, a primeira sala construída exclusivamente para as projeções cinematográficas (Baptista et al., 2010, p. 69).

O processo de afirmação e estabelecimento do cinema entre as atividades de lazer da época encerra, contudo, múltiplos aspectos, entre os quais se destacam a aceitação e a valorização do cinema pelo público. Um dos fatores fundamentais para a difusão do cinema constitui-se nos baixos valores cobrados pelos ingressos ao espetáculo, possibilitando o acesso às projeções a um conjunto alargado da população. Todavia, não somente os baixos preços dos bilhetes incentivavam a adesão pelo público, sendo necessário questionar outros fatores, relacionados ao universo cultural e social, onde o cinema emerge como uma grande atração. A acolhida fervorosa do cinema e o seu estabelecimento entre as práticas culturais da época dependeram fundamentalmente da existência de um público ávido por observar as imagens em movimento, descritas como a "realidade". No entanto, o gosto pela observação de imagens antecede o próprio cinema.

Ao longo do século XIX, desenvolveram-se diversificados espetáculos que privilegiavam a exibição de imagens como os panoramas, as "vistas em cristais" ou o diorama, os quais figuravam entre os divertimentos das cidades, incluindo aquelas de menores dimensões. Essas formas de lazer não somente cultivavam no público o gosto pela observação de imagens, mas também permitiam aos espectadores desenvolver o sentido crítico diante de tais exibições. Desse modo, destaca-se a importância de analisar a receção cinematográfica num quadro mais amplo de lazeres, inserindo-o num conjunto de práticas cul-

turais diretamente "associadas à florescente cultura de massa do fim do século XIX" (Schwartz, 2004, p. 357).

O crescimento das cidades aliado às novas tecnologias de transporte, de comunicação e da instalação da luz elétrica foram algumas alterações cruciais e que afetaram sensivelmente as formas de lazer e de utilização dos tempos livres. Essas mudanças também acentuaram as diferenças entre os grandes e pequenos núcleos urbanos, marcando definitivamente a distinção entre os centros populacionais de maiores dimensões e as áreas rurais. Paralelamente, assiste-se à emergência da cultura de massas, tendo no cinema uma de suas expressões mais relevantes.

Nesse contexto, as grandes cidades ocuparam um papel preponderante, pois delas emanavam as diretrizes para o mundo dos espetáculos. Enquanto expressão de uma cultura estandardizada, o cinema institucionalizou-se rapidamente e dos maiores núcleos urbanos emergiram os padrões para a produção cinematográfica. No caso francês, Paris situa-se no centro da produção e da divulgação do cinema, impondo as normas e estabelecendo uma hierarquização das suas práticas, sendo consideradas imperfeitas aquelas que não se enquadrassem nos seus padrões (Chevaldonné, 2004, p. 28). A centralidade das maiores cidades na produção cinematográfica, com relevo para as capitais, contrasta, entretanto, com o inicial cinema português. Obviamente, em Lisboa assistiu-se a rápida difusão do cinema e a construção de espaços dedicados ao novo espetáculo, também ali decorreram importantes produções cinematográficas, através dos trabalhos da Portugália Film, entre 1909 e 1912. Porém, a primazia na elaboração de filmes de longa metragem em Portugal e o maior número de produções decorreram na cidade do Porto.

A Invicta Film, sediada no Porto, entre 1918 e 1925, produziu o maior número de películas no país, atribuindo à região Norte especial significado no contexto cinematográfico nacional (Baptista, 2003, p. 120). Contudo, tão significativo quanto a supremacia numérica na produção, foi a utilização das paisagens dessa região e das especificidades do seu "povo" uma das características mais relevantes do cinema português das primeiras décadas do século XX (Baptista, 2003, p. 124).

Nesse sentido, o papel de destaque no quadro da produção e nas temáticas cinematográficas assumido pelo Norte, em Portugal, suscita a necessidade de um estudo regional, pois contrasta com a trajetória do cinema em França, por exemplo, onde Paris assumiu a primazia na produção e divulgação do

cinema. Igualmente, a análise da receção cinematográfica no Norte propicia a averiguação das particularidades portuguesas em relação a outras nações durante as primeiras décadas da difusão do cinema, pois ao favorecerem a execução de filmes voltados para a expressão da nacionalidade valorizando temáticas e argumentos baseados na literatura portuguesa, a indústria de cinema nortenha desempenhou um papel crucial na história do cinema nacional e na construção do imaginário da época.

A história do cinema em Portugal: algumas propostas e questões

Até à atualidade, os estudos sobre esse tema em Portugal concentraram-se, sobretudo, na sua produção e seus resultados, demonstrando a riqueza do objecto e a importância da avaliação dos filmes produzidos, tanto em Lisboa quanto no Porto, (Ribeiro, 1983; Pina, 1986; Costa, 1991; Baptista, 2003; Silva, 2006). Porém, o impacto causado pelo cinema e a sua propagação nas cidades medianas constituem-se em temáticas ainda pouco exploradas no universo historiográfico português, exceto por alguns estudos regionais dedicados a exibição cinematográfica ou a edificação de salas de cinema existentes para a cidade do Porto (Correia, 1993) e para a Ilha da Madeira (Almeida, 2010). Entretanto, alguns trabalhos, mesmo quando voltados preferencialmente para a análise da produção cinematográfica, abordaram a inicial difusão do cinema (Marques, 1991; Santos, 1991; Costa, 1991; Baptista, 2003). Estes estudos sugerem que o período de construção dos primeiros espaços dedicados exclusivamente ao cinema em Portugal assemelha-se ao de outros países, em particular, a Espanha, para onde já se encontram diversos trabalhos que analisaram a difusão e a receção do cinema em suas distintas regiões (Cánovas Belchí, 1993; Cerón Gómez, 1996). Dentre estas obras destacam-se os estudos referentes à Galícia que revelam a presença de portugueses como responsáveis pelas primeiras projeções realizadas na região (Enrique Acuña, 1996, p. 28).

Como anteriormente referido, a ausência de estudos aprofundados sobre a receção do cinema entre as populações do interior e a evidente importância da região Norte no contexto cinematográfico português justificam os limites geográficos desta investigação. Portanto, as capitais distritais do Minho e Trás-os-Montes – Braga, Viana do Castelo, Vila Real e Bragança revelam-

se nos centros populacionais escolhidos para a pesquisa, sendo, todavia, as evidentes relações com o Porto determinantes para este trabalho.

Os principais objetivos consistem na análise da difusão do cinema nas capitais de distrito do Norte de Portugal, averiguando determinados aspectos como a difusão do cinema distinguindo os locais de exibição e os momentos de realização das projeções. O que permitirá visualizar os espaços e os tempos destinados ao espetáculo nas cidades, no intuito de avaliar a velocidade e a atração exercida pelo cinema, permitindo a verificação do seu impacto no quotidiano daquelas populações. Paralelamente, atentar para os discursos produzidos sobre esta temática entre os moradores das cidades nortenhas para, posteriormente, confrontá-los com aqueles elaborados a nível nacional, estabelecendo aproximações e distanciamentos entre a experiência cinematográfica em contextos variados. Convém, ainda, ressaltar que a recente valorização dos estudos locais e regionais demonstra a relevância das pesquisas voltadas para o reconhecimento de identidades e influências recíprocas no universo cultural, sendo essa avaliação um campo privilegiado para apontar a existência de especificidades naquele contexto.

Também, as sociabilidades nas salas de projeções e as relações entre o mundo do espetáculo e o público receberão um estudo pormenorizado, visto influenciarem os comportamentos desenvolvidos tanto nos espaços destinados a exibição do cinema quanto no quotidiano dos habitantes das cidades.

O recorte temporal da investigação, entre 1896 e 1926, foi estabelecido de acordo com a própria dinâmica inerente ao cinema em Portugal, mas também devido ao contexto mais amplo marcado por alterações de ordem política, económica e social. A data inicial, correspondendo à entrada dos primeiros aparelhos de projeção, representa o primeiro contacto da população portuguesa com as imagens animadas vistas por uma audiência alargada. Enquanto a data final se refere às alterações políticas e económicas que durante a década de 20 afetaram profundamente o cinema. A partir de 1929, o cinema passou a contar com a interferência estatal, seja para vigiá-lo ou incentivá-lo. Nessa década, ocorreu ainda uma queda da produção nacional, em paralelo com a entrada de distribuidores cinematográficos estrangeiros, como a Paramount. Contudo, as balizas temporais (1896-1926) assinaladas para esta investigação não se configuram em barreiras intransponíveis sendo, quando necessário, ultrapassado o recorte temporal dependendo do foco de análise, principalmente, para os anos anteriores a introdução do cinema no país.

Para realizar a pesquisa serão consultados vários fundos, de expressão nacional e regional, porém será privilegiada a documentação local (revistas, jornais e outros periódicos) encontrada nos arquivos e bibliotecas das cidades do Norte, visto essas instituições possuírem acervos relevantes e, por vezes, alguns documentos exclusivos dentre o seu espólio.

Bibliografia

ABEL, Richard, 2004. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo (orgs.), 2004. O cinema e a invenção da vida moderna. (pp. 215-256) São Paulo: Cosac Naify.

ALMEIDA, Ana Paula Teixeira de, 2010. Lugares e pessoas do cinema na Madeira. Apontamento para a história do cinema na Madeira de 1897 a 1930. Funchal: Secretaria Regional de Educação e Cultura/Centro de Estudos de História do Atlântico.

ALTMAN, Rick. (1995). "Penser l'histoire du cinéma autrement: un modèle de crise". Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n. 46, 65-74.

BAPTISTA, Tiago, 2003. Tipicamente português. O cinema ficcional mudo em Portugal no início dos anos 20. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais, Lisboa.

BAPTISTA, Tiago; PARREIRA, Teresa; BORGES, Teresa Barreto (coords.), 2010. Cinema em Portugal. Os primeiros anos. Catálogo. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações do Centenário da República/ Museu da Ciência da Universidade de Lisboa/Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

CÁNOVAS BLECHÍ, Joaquín T. (1993). "Las primeiras sesiones del 'cinematógrafo Lumière' en Madrid". Imafronte, n. 8-9, 105-111.

CASTRO DE PAZ, José Luis. (1997). "La encrucijada de la historia del cine español". Comunicar. Revista científica de Comunicación y Educación, n. 29, 39-45.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco. (1996). "La exhibición cinematográfica en la Región de Murcia (1896-1996)". Imafronte, n. 11, 65-84.

CHEVALDONNÉ, Yves, 2004. Nouvelles techniques et culture régionale: les premiers temps du cinéma dans le Vaucluse (1896-1914). Quebec: Les Presses de l'Université Laval.

CORREIA, Victor Manuel Miranda, 1993. O cinema no Porto 1893-1935. Dissertação de mestrado. Universidade do Porto/Faculdade de Letras, Porto.

COSTA, Alves, 1975. Os antepassados de alguns cinemas do Porto. Lisboa: Cinemateca Nacional.

COSTA, José Bérnard da, 1991. Histórias do cinema. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

ENRIQUE ACUÑA , Xosé, 1996. Da historia do cine en Pontevedra 1897-1936. Pontevedra: Edicións A Nosa Terra.

FERREIRA, António J., 1986. A fotografia animada em Portugal. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier; PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (2001). "Los primeros pasos del cine en Castilla León". Antigrama, n. 16, 173-190.

GEADA, Eduardo, 1987. O cinema espetáculo. Lisboa: Edições 70.

MARQUES, A. H. De Oliveira (coord.), 1991. Nova História de Portugal. Portugal da Monarquia para a República. vol. XI. Lisboa: Editorial Presença.

MARTÍNEZ, Josefina. (2001). "Cómo llegó el cine a Madrid". Artigrama, n. 16, 28-38.

MATOS-CRUZ, José de., 1989. Prontuário do cinema português 1896-1989. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

NEVES, Elísio Amaral; CABRAL, A. M. Pires, 2008. Vila Real. História ao café. Vila Real: Grémio Literário Vila-Realense.

PINA, Luís de, 1986. História do cinema português. Lisboa: Publicações Europa- América.

RIBEIRO, M. Felix, 1973. Invicta Film. Uma organização modelar. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

RIBEIRO, M. Felix, 1983. Filmes e figuras e factos da história do cinema português 1896-1949. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

SANTOS, A. Videira, 1991. Para a História do Cinema em Portugal. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

SCHWARTZ, Vanessa R., 1998. Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris. Los Angeles: University of California Press.

TRUSZ, Alice Dubina. (2009). "O dia em que as vistas se animaram: a experiência inaugural dos porto-alegrenses com os espectáculos de projeções cinematográficas". Conexão – Comunicação e Culturas, 8 (15), 11-36.

Vestuário de cinema etno-ficcional: confundir, uniformizar, des-identificar

Caterina Cucinotta
Universidade Nova de Lisboa

Introdução

O PONTO DE PARTIDA deste texto é uma reflexão sobre a importância que o vestuário cinematográfico tem ganhado nos últimos vinte anos no âmbito teórico graças sobretudo a estudos que vêm de Inglaterra, Estados Unidos, Brasil e Itália que fizeram deste, um elemento dramático fundamental da *mise en scéne*.

Antes de considerar o grau de importância, é preciso definir que o vestuário é a roupa e os acessórios que o ator leva para acompanhar a sua transformação visual para a personagem cinematográfica. A investigadora brasileira Janice Ghisleri definiu certas diferenças entre vocábulos que à primeira vista podem parecer de igual significado: enquanto as indumentárias referem-se a todo o guarda-roupa de uma determinada época, o vestuário é um conjunto de peças vestidas e o figurino será o traje de uma personagem individual (Ghisleri, 2005).

De facto o vestuário, sendo ferramenta útil para a *mobilização do espectador*, possui uma relação e um diálogo contínuo entre o uso real das peças de vestuário e o uso do vestuário pensado para a ficção bidimensional do ecrã onde se experimentam novas maneiras de utilizar os signos vestimentas, criam-se novas delimitações entre corpo e mundo, entre pele e tecido e, neste caso, também entre documentário étnico e ficção.

Em particular, o resultado que esta pesquisa pretende alcançar é provar que o vestuário não serve só para a identificação de uma personagem individual, mas, pelo contrário, também para des-identificar, confundir, uniformizar.

Cinema em Português: IV Jornadas, 67-79

As teorias

Sendo um setor a meio caminho entre a moda e o cinema, o vestuário cinematográfico tem varias linhas de interpretação em função da investigação pretendida: um estilista verá no vestuário cinematográfico particularidades que se referem a moda; pormenores que um investigador de estudos fílmicos pode não ver.

O termo *fashion theory* refere-se a um âmbito interdisciplinar que contempla a moda como um sistema de significados em que se produzem as representações culturais e estéticas do corpo revestido[1]. O *sistema moda* é entendido como uma dimensão especial da cultura material, da história do corpo, da teoria do sensível.

Patrizia Calefato, professora italiana, no âmbito da *mass-moda* e da performance do corpo desenvolve, desde os anos 1990, a teoria do *corpo revestido* que vem da *fashion theory*. No *texto-tecido cultural* expressam-se traços individuais e sociais que vão buscar elementos como o género, o gosto, a etnicidade, a sexualidade, a pertença a um grupo social ou a transgressão. Começam por aqui as ligações entre a teoria do corpo revestido do ecrã bidimensional e a realidade tridimensional dos corpos vestidos.

Os lugares da cultura determinam a moda, ou as modas, antes que a pesquisa estilística elabore a própria mercadoria como signo de luxo: cada moda tem dentro de si uma narrativa cultural, uma história que explica costumes e determina os seus ritmos. A moda em si constrói significados e figuras do imaginário (mitos) reproduzidos na esfera social e torna-as naturais e eternas. Os meios de comunicação, o cinema antes de todos, são já um grande depósito cultural e motor do imaginário social e agem em estreita sinergia com a moda. Novas teorias crescem em relação ao sentir o revestimento do corpo como um travestismo que permite não aderir aos estereótipos sociais ou sexuais mas sim realizar performances que provocam prazer.

[1] O nome fashion theory remete para expressões como *Film theory, Gender theory, Queer theory...*

A etno-ficção

Apresenta-se interessante analisar um ou mais filmes do ponto de vista do vestuário porém poucas ou nulas são as análises em relação ao cinema nacional. Para começar é possível fazer uma primeira distinção entre dois géneros de vestuário: o primeiro que cria protagonistas, ou como se dizia antigamente *divos*, personagens que tornam a própria atuação o ponto focal da história que se quer contar: Charlie Chaplin, Marylin Monroe, Greta Garbo, Amália Rodrigues, Vasco Santana. Este vestuário cinematográfico ajuda na construção da *star* por parte do ator que muitas vezes, sobretudo até os anos 60, tornava-se prisioneiro da própria personagem cinematográfica. O segundo tipo é o vestuário privado de grandes traços individuais que permite a criação da personagem coral representada pela *comunidade*. Neste texto vamos introduzir este último.

Em Portugal a corrente cinematográfica da etno-ficção resistiu às modas do tempo e por vários motivos pode representar uma das faces mais interessantes na teoria geral do corpo revestido. Diferente de outros géneros cinematográficos esta tem por objecto de estudo não o indivíduo mas a etnia ou grupo social, a não ser que ele a represente e portanto dentro da teoria do corpo revestido alcança uma posição importante na variante da uniformização e des-identificação.

Enquanto a primeira obra mundial apareceu nos Estados Unidos em 1926 com o filme *Moana*, de Robert Flaherty, no cinema nacional a etno-ficção estreou em 1930 com a longa-metragem muda *Maria do Mar*, de Leitão de Barros. O filme faz parte da *Trilogia do mar* juntamente com a docu-ficção *Nazaré, praia de pescadores* (filmada em 1927, estreia em 1929) e a outra etno-ficção *Ala arriba!* (1942). Esta trilogia é a que vou analisar tendo em conta que se trata da primeira de três, todas particularmente interessantes do ponto de vista da comunidade/etnia filmada na relação corpos/ambientação/ câmara[2].

[2] *A trilogia da montanha* de António Reis e Margarida Cordeiro é a segunda e compreende *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1984) e *Rosa de areia* (1989) enquanto a terceira, *Trilogia das Fontainhas*, pertence a Pedro Costa: *Ossos* (1997), *No quarto da Wanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006).

Três níveis de análise

Analisar o vestuário cinematográfico implica procurar interpretá-lo principalmente a três níveis: o nível fílmico, o nível cinematográfico, o nível extra-cinematográfico sendo que destes, o nível menos investigado é o do vestuário no texto fílmico.

No nível cinematográfico existe sempre uma relação e um diálogo contínuo entre o uso real das peças de vestuário e o uso do vestuário pensado para a ficção bidimensional do ecrã: há peças que funcionam na vida real mas que não ligam bem com as regras do ecrã onde tudo fica diferente, desde as cores até à textura. O nível cinematográfico será portanto a relação dialética entre a realidade e a ficção, entre o uso real das peças de vestuário e o uso cinematográfico das mesmas. Este nível desagua naturalmente dentro do nível extra-cinematográfico pois cada peça de roupa traz ao espectador um background visual que vem da vida real, do mundo extra-cinematográfico e dos *estereótipos* que este apresenta. Da mesma maneira as imagens cinematográficas trazem para a realidade os *modelos* que através da roupa se reproduzem em centenas nas ruas.

Por fim vem o nível fílmico, o mais complexo, onde o vestuário ganha importância porque faz parte da estreita ligação entre ator e personagem: o que o ator quer transmitir ao espectador tem o seu começo exterior no seu guarda-roupa. O vestuário pode, neste sentido, representar uma voz fundamental do *contracto fiduciário de Greimas* que cada filme estipula com o seu espectador o qual decide conscientemente acreditar no que as imagens fictícias lhe mostram com base numa coerência estabelecida por contrato.

A trilogia do Mar

Os primeiros dois filmes da *Trilogia* de Leitão de Barros são mudos: existem evidentes diferenças no vestuário de um filme mudo e de um sonoro. O ponto de partida que todos conhecem é que a palavra costumava ser substituída por legendas entre as sequências filmadas, porém o que nos toca é compreender como isto se reflete nos atores, no vestuário e na relação entre eles. A ausência da palavra, não do som, resolvia-se com uma atuação teatral e exagerada, feita de gestos excessivos, maquilhagem muito marcada e um vestuário redun-

dante. Os cenários, sobretudo interiores, tendiam a ficar repletos de adereços ornamentais tal como acontecia com os acessórios do vestuário. Transpondo estes elementos para a fase muda da etno-ficção, as escolhas estilísticas em *Maria do Mar* de facto não puseram o acento no exagero visual pois a inovação foi que cenário e vestuário não faziam parte de uma total construção fictícia mas era a realidade pura e nua.

Nesse filme havia uma inusitada densidade, um poder plástico tendendo mais à sobriedade rude que ao bonito, uma avaliação do sentido dramático e humano, arrancando às mascaras vigorosas, curtidas pelo sol e pelo sal do mar da Nazaré, um carácter cheio de genuinidade dessa gente que revivia na tela o seu drama quotidiano. (Nobre, 196?[3])

De facto a maioria dos planos foi construída para mostrar a particularidade, primeiro de tudo estética e visual, do povo nazareno aos olhos do espectador que estava fora da vila da Nazaré.

Em 1923 foi o realizador francês Roger Lion a descobrir a Nazaré através as filmagens da longa-metragem *Os olhos da alma*, drama que misturava a burguesia lisboeta com o povo nazareno numa intriga de amor que iria inspirar os sucessivos filmes de Leitão de Barros. Muitos são os elementos presentes no filme de Lion que se reencontram na sua trilogia a partir da narração de uma história de amor até chegar às cenas de tempestade (em *Maria do Mar* e *Ala arriba!*) e, em geral, a ideia de filmar uma comunidade de pescadores em conjunto, conforme a constituir um corpo único.

A ideia inovadora de Leitão de Barros foi filmar a comunidade na sua vida do dia a dia tentando imprimir no ecrã, cenário, vestuário e façanhas naturais dos habitantes da vila. Ao contrário do filme de Roger Lion, deixou cair completamente as ligações com o mundo da cidade soltando o espaço e o tempo, sujeitando as acções ao único patrão que era o mar.

Enquanto Lisboa com os seus acontecimentos dava um ritmo inquieto à narração de *Os olhos da alma* graças também a uma montagem sábia que alternava imagens da cidade com sequências da vida na Nazaré, Barros desiste da frenesim lisboeta, não mistura a beleza nazarena ou poveira quase selvagem com a corrupção da capital, concentra-se completamente na comunidade mostrando-a como corpo social e cultural fora do tempo.

Em *Maria do Mar*, pouco antes da famosa sequência da salvação no mar,

[3]Data não especificada, arquivo da Biblioteca da Cinemateca portuguesa.

assistimos à única cena em que o elemento *tempo* entra dentro da comunidade nazarena também graças à presença do elemento vestuário, quando o filho da Ilhoa é chamado para a tropa. O vestuário nazareno até lá foi mostrado sozinho, sem termos de comparação, sem conseguir comunicar-nos a noção do tempo, sem expressar nada sobre o ano em que os factos se estão a passar, se no passado ou não. Mas no momento em que Ilhoa entra no gabinete dos médicos legais de repente a discrepância entre a sua veste preta e os fatos e as fardas dos homens da cidade, nos comunica toda a força visual da comunidade. Trata-se de uma diversidade incontestável e por isso maravilhosa, da distância entre a comunidade nazarena e o mundo inteiro.

Se por um lado a veste preta da idosa resulta igual a todas as outras que já foram mostradas ao longo do filme, quase a destinar o uso como se tratara-se de fardas, perante as verdadeiras fardas, as dos militares, consegue-se inverter o significado marcando a diferença ulterior entre farda como revestimento social e veste como invólucro cultural.

Quando uma personagem passa dum espaço aberto a um fechado, de uma aldeia para a cidade, da rua para a sua própria casa, o seu próprio vestuário mudará em relação à importância que se dá ao binómio publico/privado, seja no ambiente social da vila, seja no ambiente cinematográfico interior/exterior.

Isto acontece particularmente com o vestuário das mulheres as quais vão perdendo camadas de roupa ao entrar em casa, sobretudo chapéu e xaile que caindo, deixam finalmente ver o verdadeiro corpo delas sem o esconder dentro da escuridão uniforme da cor preta.

Um olhar geral à comunidade de pescadores descobre que existe uma vontade ínsita nas regras do vestuário nazareno em esconder a mulher e as suas formas, muito menos forte mas presente também nas poveiras de *Ala arriba!*.

A melhor subversão talvez se baseie no desfigurar os códigos em vez de destrui-los? A mulher é maltratada, encaixotada, torcida, encapuzada, camuflada para apagar cada traço das suas atrativas anteriores (rosto, seios, sexo); produz-se (...) um corpo sem a parte da frente, uma aplicação monstruosa, uma coisa. (Barthes, 2006).

As mulheres da Nazaré não são mulheres tal como não são indivíduos livres mas são a representação da comunidade, o reflexo desta e a prova visível está no vestuário preto que Leitão de Barros nos mostra.

Desde pequeninos eles e elas se vestem como os pais

Em relação a *Nazaré, praia de pescadores* os poucos metros de película que sobreviveram até hoje mostram sequências panorâmicas da vila como também acção nas ruas e na praia, mostram mulheres, crianças e pescadores a trabalhar através de um uso bem folclórico do enquadramento: de baixo para cima para mostrar os trajes tradicionais que se usavam, panorâmicas de grupos em conjunto para mostrar a igualdade em termos de comunidade, planos de homens a olharem maliciosamente para as mulheres. Uma legenda nos informa que o vestuário das crianças imita o dos adultos: de facto pouco importava ser criança ou não naquela altura pois a diferença evidente entre os indivíduos não consistia tanto na idade mas na posição social de fazer parte de uma família com um barco próprio ou de ser um simples pescador.

Um olhar mais atento pode também sugerir que a única diferença importante era ser membro da comunidade e os exemplos dos homens do Estado em *Maria do Mar* e a cigana em *Ala arriba!* confirmam esta hipótese suportada de uma diversidade visual evidente no vestuário: personagens que reforçam a conformidade do corpo social unido da comunidade.

Através do cruzamento entre documentário turístico e ficção, mais evidente nesta primeira obra da Trilogia, delineia-se o estilo que Leitão de Barros quis dar à Trilogia inteira: a pesquisa do lugar é ao mesmo tempo uma pesquisa estilística e uma pesquisa de estilo. O enquadramento materializa o estilo, torna-o um objecto visual, uma forma absoluta que se vai soltando dos vínculos e das responsabilidades. As sequências que há pouco definimos turísticas mostram corpos culturais (homens e mulheres vestidos com fatos típicos) orgulhosos de ser filmados, em pose, muitas vezes a olhar para a câmara satisfeitos sendo que *a pose* é um elemento plástico que tem dentro de si fatores que pertencem à fotografia, à moda, ao cinema e à pesquisa antropológica. Inicia aqui a escolha da dilatação do tempo seguida das pausas descritivas que focalizam a atenção sobre um corpo, que o percorrem restituindo ao espectador detalhes, fragmentos de vestuário e pele, particulares de tecidos e formas.

A câmara quase desliza sobre o corpo tornando-se ou mão que acaricia, ou olho que foca e evidencia pormenores não visíveis no conjunto. (Giannone & Calefato, 2007)

Porém o estilo só existe no momento em que é compreendido como tal

e só naquele instante pode acontecer que a forma de uma vila ou de um ser humano brilhe de uma beleza preciosa (Colaiacomo, 2007).

Leitão de Barros filmou comunidades de pescadores quando ainda ninguém o tinha feito da mesma forma: se *Nazaré, praia de pescadores* possui ainda um tipo de filmagem documentária com finalidade turística, *Maria do Mar* é pura etno-ficção.

Não se pode esquecer que a primeira paixão de Barros foi o jornalismo e que o deslize para a docu-ficção aconteceu de maneira natural como mais uma ferramenta útil para a documentação sobre um Portugal misterioso. A entrada em cena da etno-ficção pode ser explicada com as palavras de Roberto Nobre quando, referindo-se à ficção peculiar (não existia ainda o termo etno-ficção) de *Maria do Mar* apostrofou-a assim: nitidamente influenciada pelas concepções de cinema que então deslumbravam o mundo.

Os protagonistas representam acções que podem fazer parte do dia a dia na vida real pois não podemos esquecer que a diferença entre etno-ficção e docu-ficção é que a primeira representa o indivíduo só se as suas acções, ainda se ficcionadas, personificam a etnia enquanto a segunda não tem em conta a etnia mas só o género, o documentário, contaminado por elementos ficcionais com a finalidade de mostrar a reconstrução de acontecimentos reais. De facto ainda hoje é fácil misturar os dois géneros segundo o ponto de vista de onde são analisados.

A teoria do corpo revestido tem como base a ideia de que nunca se fala apenas de vestidos ou fatos mas de corpos que usando o cinema como prática coletiva, caraterizam o costume social. O olhar sociológico tende a interessar-se às novas formas da exibição do corpo tendo como ponto de partida a entrada do cinema pelas formas de espectáculo onde o corpo resulta em mudança de forma e expressão para sempre. A linguagem do cinema e a linguagem do corpo revestido têm em comum o elemento da visão: vestuário e cinema são de facto as formas com que o corpo vê o mundo e interage com este de maneira a mostrar-se a si próprio.

Sequências exemplares de desidentificação do individuo

O conceito de corpo revestido continua a desenvolver-se nas outras duas obras da *Trilogia* quando a decisão estilística vira para a ficção e no lugar de pessoas

sem nome em pose temos personagens dignos de o ter e com uma história para contar. Além da entrada em cena de personagens vestidos de maneira diferente que, só com a presença, conseguem reforçar a identidade e a conformidade da comunidade, deste ponto de vista apresenta-se interessante também o efeito que o corpo revestido tem em *Ala arriba!* na cena do baile.

1. O baile.

As cenas de baile são muito interessantes do nosso ponto de vista pois introduzem dentro do filme o elemento da uniformização e da contemplação: a narração vai em pausa para deixar espaço ao espectador de contemplar e descobrir a beleza das tradições da comunidade. Não é raro estas sequências começarem com uma panorâmica para mostrar a elegância do vestuário que juntamente com os passos de dança dos atores formam um único corpo social, cultural e público.

A singularidade de filmar um baile introduz assim a etno-ficção dentro o outro género do filme de época em que também é comum filmar cenas que mostram acções em grupo, coletivas e mundanas.

Geralmente o baile é filmado de cima, no caso de *Ala arriba!* é uma panorâmica quase folclórica que mostra a beleza da dança poveira, foca a atenção na relação entre vestuário e movimento, sublinhando as qualidades plásticas e estéticas dos figurinos e das silhuetas que projectam. Não há diálogos neste grande plano, só o som da música portuguesa e alguns apertos de planos para mostrar o desenvolvimento da acção. Passamos do plano geral a um plano fechado deixando nitidamente o documentário para a ficção. Na situação tópica do baile o vestuário abre as portas a grupos semânticos recorrentes como a moda, o ritual, a relação fato-corpo que enfatizam a semelhança entre as personagens, a conjugação entre vestuário e gestualidade, a pertença a uma mesma comunidade. Estes grupos conseguem ter a delicada função de significar uma categoria paradoxal do tempo fílmico, da contemporaneidade referida ao passado e às origens.

2. Fúrias desvairadas.

Mas se com as cenas de baile, a particularidade do género da etno-ficção pode ter perdido força para deixar ganhar a contemplação da beleza do género de época, rapidamente o verdadeiro protagonista dos filmes volta a recuperar energia a favor da etno-ficção: trata-se do mar e das consequências que, junto dele, levam os personagens a formar uma única figura comunitária.

Começou Roger Lion em 1923 a filmar uma cena de tempestade na Na-

zaré onde as mulheres à beira-mar estavam a gritar sendo descritas através da legenda como *as fúrias desvairadas*: Leitão de Barros recupera a ideia da tempestade com o mar como absoluto protagonista e os homens e as mulheres desesperados a lutar contra ele.

A particularidade interessante reside na maneira como são filmados os indivíduos. Em *Maria do Mar* chegamos a ter panorâmicas de cima tão longe que as pessoas na praia parecem formigas a mexer-se todas na mesma direcção: de facto parece um único indivíduo, a comunidade, que dança contra o mar, uma espécie de onda preta, contra o branco do mar em tempestade e da praia.

Em *Ala arriba!* a sensação resulta um bocado diferente pois as escolhas estilísticas resolvem-se em planos em conjunto em que conseguimos ver as caras das pessoas e reconhecer também os personagens do filme: porém, ainda assim, nenhuma personagem é mostrada sozinha, filmam-se grupos de pessoas, principalmente mulheres, a aconchegar-se umas nas outras, formando, de outra maneira, aqui também o corpo da comunidade.

Nos dois filmes as diferenças sociais, perante a tragédia do mar, não são importantes e se por um lado os planos em conjunto de *Ala arriba!* conseguem distinguir a brancura da camisola de João Moço, por outro lado em *Maria do Mar* ninguém se distingue, uma mancha preta é tudo o que fica das mulheres desesperadas a correr pela praia.

As mulheres da Nazaré não são mulheres tal como não são indivíduos livres mas são a representação da comunidade, o reflexo desta e a prova visível está no vestuário preto que Leitão de Barros nos mostra mas sobretudo na maneira como nos mostra a vontade da comunidade perante a força destruidora do mar.

Mas dentro da desidentificação, Leitão de Barros conseguiu surpreender mais uma vez o espectador, quando em *Maria do Mar* filma a cena da salvação.

A sequência da salvação de Maria do Mar nos mostra no princípio dois grupos diferentes de banhistas, homens e mulheres, cada um com vestuário próprio que identifica a diversidade: no momento em que a câmara mostra em detalhe um seio da mulher caíram as regras da comunidade, não há diferenças sociais, a câmara não está só a querer mostrar o proibido mas está a despir Maria do Mar da sua identidade, está a afastá-la das regras da sua comunidade que não lhe permitiam nem sequer falar com o filho da Ilhoa.

E ainda o facto de enganar ou pelo menos confundir o espectador mostrando-o como casual faz ganhar ao gesto mais força. Se tivesse acontecido casualmente, teria desaparecido durante a montagem mas a vontade do realizador fica forte em mostrar uma mulher despida da sua roupa e também da sua identidade de nazarena.

Revirando a situação e pondo em primeiro plano uma parte íntima do corpo da rapariga, o realizador cria exactamente o efeito contrário: faz sobressair a vontade individual do casal que, sem vestuário, sem identidade, quase nus, se deixam levar para os sentimentos, e, enquanto o rapaz dá o primeiro passo e decide ir salvar a rapariga, ela depois começa um percurso pessoal que a levará a desposá-lo contra a vontade da sua mãe. A falta de roupa corresponde então à falta da identidade nazarena.

O cinema é gesto: conclusões

A sociedade do início do século passado, perante a perda da sua própria gestualidade natural, com o cinema mudo tentou pela última vez reapropriar-se do que perdeu registando ao mesmo tempo esta perda (Agamben, 1996). De facto, continua Agamben, sendo o elemento do cinema o gesto e não a imagem, ele (o cinema) pertence também à ordem da ética e da politica e não só da estética.

Partindo do pressuposto que o que fez a diferença neste tipo de cinema foi a ideia da descoberta, o que Agamben acrescenta é a necessidade, por parte da sociedade, desta descoberta. Um género de descoberta, a da etnoficção de Leitão de Barros, que representa o regresso às raízes e a consequente ida à descoberta do que se está a perder. E se o gesto indica algo que se coloca na boca para impedir a palavra, a improvisação do ator não profissional aparece para suprir esta impossibilidade de falar. No nosso caso o vestuário pode perfeitamente completar e acompanhar o quadro sendo analisado na sua posição dramática dentro do texto fílmico, no terceiro nível de análise.

A etno-ficção de Leitão de Barros sai literalmente da cidade para ir descobrir um Portugal diferente feito de grandes espaços abertos, de personagens que vivem com regras sociais completamente fora do comum tentando ficcionar um pouco a narração: isto é um gesto primeiro que estético, politico e ético.

Tentando desconstruir a afirmação de Agamben e juntando-lhe a desfiguração de Barthes, a conclusão em relação ao interesse da etno-ficção resulta ser a tendência por parte do realizador, neste caso Leitão de Barros, em procurar o traje em lugares onde a moda ainda não tivesse feito o seu ingresso.

O traje é uma forma de imitação dos antepassados, ao passo que a moda é uma forma de imitação dos que estão próximos no espaço. (Tarde, 1901)

Conclusões

Ver um filme significa olhar para ele, tentar abranger as imagens com o mesmo olhar com que foram feitas. Devemos arriscar fragmentar os elementos todos que compõem a obra: o vestuário é um deles que, nascido na realidade, ao cruzar o cinema e misturando-se com a essência fílmica dá vida ao corpo vestido e revestido.

Bibliografia

Agamben G., 1992, Note sul gesto, artigo em Trafic, n.1, de Mezzi senza fine, Bollati Boringhieri, disponivel em `http://www.thetqr.org/Archivio/TQR%2011%20it/gestacci.html` ultimo acesso em 22 Setembro 2011.

Ghisleri J., Como entender a importância do figurino no espectáculo, artigo disponível em `http://artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=15&npage=3` ultimo acesso em 21 Setembro 2011.

Nobre R., 196?. Singularidade do cinema português, Lisboa: Portugália editora.

Barthes R., 2006. Il senso della moda, Torino: ed. Einaudi, Torino.

Giannone A., Calefato P., 2007. Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda, volume V, Performance, Roma: meltemi editore.

Colaiacomo P., 2007. L'eleganza faziosa. Pasolini e l'abito maschile, Venezia: ed. Marsilio.

Tarde G., 1901. L'opinion et la foule, Paris: Editions du Sandre.

Intimidade, familiaridade e clausura nos filmes de Pedro Costa

Susana Viegas
Universidade Nova de Lisboa

1. Final de *Ossos*, 1997

EM "INTIMIDADE, familiaridade e clausura nos filmes de Pedro Costa", pretendemos fazer uma leitura de alguns dos filmes deste realizador à luz destes três conceitos iniciando, desse modo, uma possível pesquisa sobre os espaços vividos pelo cinema, e os modos (visuais) de os construir e partilhar.

Para isso, começamos com a simples constatação da existência de duas diferentes experiências de intimidade, no sentido de privacidade (ou a falta dela) nos seus filmes: por um lado, se o Bairro e os espaços públicos destacam-se naturalmente nessa cinematografia, por outro, há, ao mesmo tempo, uma constante procura de um lugar privado, fechado, seja ele um quarto, uma sala de ensaios ou de montagem, ou até, uma sala de um museu.

Assim, de que modos, Ventura, Vanda ou mesmo os Straub vivem os seus espaços, mais ou menos privados, mais ou menos enclausurados?

Cinema em Português: IV Jornadas, 81-96

Porém, tentar responder a estas questões pressupõe, em primeiro lugar, que ignoremos as palavras e intenções do próprio cineasta, totalmente adverso a qualquer tipo de comentário, teoria ou exegese das suas imagens, dos seus planos e enquadramentos ou mesmo de uma ideologia política que a crítica de cinema destaca. Ainda assim, a grande inspiração, e o desafio, para o presente texto foi "A Closed Door That Leaves Us Guessing" (Costa 2004), seminários que Costa deu em Tóquio, na mediateca de Sendai. Com a leitura destes seminários ficamos com uma ideia mais clara dos seus gostos, influências e ressonâncias cinematográficas, um admirador do trabalho de Chaplin, Mizoguchi e Ozu. Esta leitura torna-se ainda mais importante por revelar que, afinal, e ainda que não fosse esse o seu objetivo, Costa consegue interpretar o seu próprio trabalho contrariando, desse modo, o seu próprio discurso.

Assim, procuraremos concentrarmo-nos nos filmes e no que eles nos comunicam: não pretenderemos "explicar" os planos ou as "intenções" do cineasta mas antes implicá-los e envolvê-los num campo teórico-filosófico de natureza deleuziana.

Ossos (1997) começa com um olhar direto para a câmara e termina com esse mesmo olhar, o olhar de Tina. Termina com o encerrar de uma porta que nos impede de continuar a ver – aquilo que irá acontecer a Tina e a Vanda. Trata-se de um olhar "para a câmara", não para o espectador, aqui entendido como uma entidade virtual e indefinida. Neste movimento do olhar direto para a câmara há aquilo a que Maurice Merleau-Ponty chamou de "reversibilidade do olhar" (Merleau-Ponty 2006: 162)[1] e a que, mais recentemente, Marc Vernet estruturou como um olhar que concentra três espaços distintos: o espaço de filmagem, o espaço diegético e a sala de cinema. " Elle [l'expression «regard à la caméra»] veut rendre compte en termes de *tournage* d'un effet produit *à la projection* du film : le *spectateur* aurait l'impression qu'un *personnage* de la diégèse et (ou) un *acteur* sur le tournage, le regardent directement à sa place, dans la *salle de cinéma.* " (Vernet 1988: 10).

Na estrutura simples da narrativa de *Ossos* destacamos as várias histórias que vão tecendo um circuito íntimo entre algumas das personagens que

[1]Para uma análise mais detalhada desta questão da reversibilidade do olhar em relação ao cinema ver Viegas, Susana, "*Vai e Vem* e a reversibilidade do olhar no cinema", in Lopes, Frederico (org.), *Cinema em Português*. UBI: Livros Labcom, 2011, pp 49-61.

habitam o Bairro das Fontaínhas: a fragilidade da pobreza (e da toxicodependência) sobressai na metáfora dos ossos visíveis dos corpos das personagens. Neste plano final, *Ossos* reconhece e homenageia toda a herança de Kenji Mizoguchi, e do cinema nipónico em geral, em Pedro Costa: também *Rua da vergonha* (*Akasen chitai*), o último filme realizado por Mizoguchi em 1956 que aborda o tema da prostituição, termina com o plano de uma jovem prostituta, Shizuko, que, após convidar um cliente a entrar no bordel, fecha a porta ao espectador (Costa 2004).

2. Final de *Rua da vergonha*, 1956

De que modo é que Pedro Costa, ao encerrar a porta ao exterior, enclausura os seus filmes (e as suas personagens) num espaço privado? A questão que nos orienta – uma análise dos enquadramentos visuais em Costa – remete-nos para a organização espacial da imagem, para o quadro enquanto uma unidade mínima da arte cinematográfica, que antecede e permitirá a entrada da dimensão temporal com o plano e a montagem. O quadro remete-nos assim, segundo Gilles Deleuze, para um sistema "relativamente" fechado (Deleuze

2009: 29): o quadro enquanto organização dos objectos segundo as suas posições espaciais[2].

Esta primeira característica do quadro, de um sistema relativamente fechado que se cria através de elementos puramente físicos da organização espacial, poderá ser confundida com uma característica que o cinema partilha com a pintura mas, em que sentido diferem?

Em comum, cinema e pintura recortam uma imagem, destacando alguns elementos, eliminando outros, mas organizando sempre, vertical e horizontalmente, esses elementos. Mas, se ambos partilham essa função, distinguem-se no modo como o concretizam: no cinema, esse recorte acontece automaticamente, com ou sem intenção do cineasta; na pintura, acontece manualmente e sempre com intenção do pintor[3]. Adoptando os termos "centrípeto" e "centrífugo", usados por André Bazin (Bazin 1992), podemos afirmar que tal como a pintura (figurativa), também a fotografia é centrípeta, isto é, há uma orientação para o centro, ao passo que o cinema é centrífugo, isto é, o movimento está direcionado para fora do centro.

O dentro e o fora-de-campo levam-nos, assim, a falar do enquadramento enquanto este se revela como um ponto de vista escolhido. Se a fotografia tem de dar a ver o que quer mostrar, já o cinema, porque é centrífugo, pode insinuar mais do que mostrar; pode até apartar os elementos visuais dos elementos sonoros. O carácter centrípeto dos limites físicos de uma fotografia ou de uma pintura obriga, passivamente, o olhar do espectador à imagem exposta, ou seja, remete-nos para os elementos apresentados ou representados, ao passo que num ecrã de cinema o olhar do espectador não encontra limites "físicos", isto é, há uma compreensão do que fica oculto, escondido ou insinuado. Há um sentido de Todo, de Mundo, um sentido excessivo do ponto de vista fenomenológico, e não apenas do fragmento, contrariamente à tese defendida por Rudolf Arnheim de que a nossa visualização do cinema está delimitada pelas próprias imagens que nos surgem e de que o limite do nosso olhar é o limite das imagens (Arnheim 1989: 64). Ou aquilo a que Pedro Costa chama

[2]Não analisaremos o segundo elemento da imagem-movimento – o Todo, para o qual concorre a organização temporal da montagem, segundo as mudanças no quadro (Deleuze 1985: 51).

[3]Há exceções a esta regra baziana, analisadas pelo cinema: na pintura, por exemplo, *The Draughtsman's Contract* (1982) de Peter Greenaway e na fotografia, *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni.

de "concentração" ou "condensação" do olhar tanto no que a imagem mostra, como no que oculta: "sometimes in cinema, it's just as important not to see, to hide, as it is to show" (Costa 2004).

Não consideramos aqui o olhar cinematográfico distinto do olhar na realidade natural. Consideramos que o carácter centrífugo do cinema remete para a prolongação indefinida da realidade ficcionada ou diegética no sentido em que compreendemos o quadro cinematográfico como uma escolha do ponto de vista, mas é um ponto de vista inserido num movimento do Todo e da variedade de imagens semelhante ao fluir da realidade natural. Deste modo, para Bazin o fora-de-campo é esta "continuidade" da realidade que o ecrã emoldura "como uma janela" – muito simplesmente, quando uma personagem sai do nosso campo de visão acreditamos que continua a "existir" para lá do campo, escondido do nosso olhar.

Mas, uma outra possível característica do quadro é o seu "desenquadramento", ou "décadrage" segundo a expressão cunhada por Pascal Bonitzer: "car hors-champ, il n'y a pas seulement ce que la caméra ne montre pas (...): il y a aussi ce qu'on entend, la piste sonore: à oublier celle-ci, ("le monde sonore est plus vaste que le monde visuel", dit Straub), on risque de confiner le cinéma au petit dispositif platonicien (le mythe de la caverne...) qu'il est si facile d'y voir" (Bonitzer 1976: 23).

O cinema não se confina à "moldura" dos planos nem, muito menos, se limita aos elementos visuais, como a recorrente comparação com a alegoria da caverna faz crer. Platão refere a alegoria da caverna no livro *A república* (Livro VII, 514a). Segundo essa alegoria, os prisioneiros na caverna, presos de olhar fixo nas sombras que surgem diante dos seus olhos, consideram que essas sombras correspondem à realidade desconhecendo a sua verdadeira origem. Para alcançarem esta verdade precisam de se libertar deixando, para isso, de acreditar nos dados dos sentidos que os enganam: o que contemplam não é a realidade mas sombras da realidade. A alegoria da caverna está, deste modo, relacionada com a teoria da linha dividida (Livro VI, 509d) e com a analogia do Sol (508c), outras imagens recorrentes em Platão: a crítica de Platão não era contra todas as imagens por si só – até porque ele também recorre a imagens de uma forma pedagógica, enquanto experiências mentais – mas o problema surge quando não há uma demarcação nítida entre uma imagem boa e má.

O objetivo de Platão, ao conceber a alegoria da caverna tal como é apresentada em *A República*, seria o de provar, unicamente através dessa experiência mental, que, se consideramos que os cinco sentidos são fonte de conhecimento, então estaremos condenados ao engano e não conseguiremos sair dessa prisão feita de ilusão e engano. O mundo da aparência será uma fraca sombra do mundo real e a *doxa* daí resultante não é um conhecimento mas uma mera opinião. A situação parece piorar quando um dos prisioneiros que escapa regressa para confrontar os outros prisioneiros com a ilusão em que vivem: estes têm dificuldade em aceitar que todas as opiniões que têm sobre o mundo sejam meras ilusões.

Na descrição da alegoria há de facto, uma grande parecença com o cinema, nomeadamente com a descrição física de uma sala de cinema: a caverna é inclinada, um espaço íngreme, e entre os prisioneiros/espectadores e um fogo/projector passam objectos reais/fotogramas. Também o cinema é um lugar sombrio e, no cinema, o nosso olhar está fixo no que se passa em frente, nas imagens projectadas, sombras de objectos reais. Com o som passa-se o mesmo – atribuímos o som às sombras que passam.

Mas esta alegoria ganha também muitas semelhanças com as imagens de Pedro Costa, principalmente com *Onde jaz o teu sorriso?*, o filme que mais facilmente identificamos como um filme "sobre o Ser do cinema": de que modo se manipulam as imagens e sons?

3. *Onde jaz o teu sorriso*, 2001

Porém, a "câmara" fixa na caverna de Platão apenas se assemelha aos primórdios do cinema, aos primeiros filme em que a câmara permanecia fixa nesse acto de registar a realidade. O que nos interessará aqui é a semelhança que decorre da "projecção" e do dispositivo de projecção, mais do que da própria câmara de filmar: a projecção de sombras através da passagem de luz. É de luz, dos aclaramentos feitos pelo candeeiro e pela televisão na sala de montagem e pelo corredor iluminado, como no estúdio de *Onde jaz o teu sorriso?*, mas também dos escurecimentos, que são feitos os filmes de Costa: de zonas claro-escuras, de oposições entre visível-invisível, invisível-audível. Esta é a afinidade entre Costa e outros cineastas, como Straub e Huillet: "a mesma afirmação de uma arte materialista, uma arte do tempo, dos gestos e das palavras, pouco preocupada em contar histórias" (Rancière 2009: 132).

Uma das ideias que Costa persegue na sua obra é a destruição do cliché. Tal como Jean-Marie Straub afirma em *Onde jaz o teu sorriso?*: "Renunciamos, aos poucos. Depois, um belo dia... Um belo dia, descobrimos que é melhor ver-se o menos possível. E chegamos a uma espécie de redução que não é uma redução, mas uma concentração que, de facto, diz mais." Esta rarefacção, ou "redução", como afirma Straub, torna-se explícita no próprio local de filmagens, ele mesmo, por vezes, um sistema fechado, pontuado por figuras, muitas vezes, mal iluminadas, imersas na penumbra. Costa começa também por reduzir a equipa de filmagens, os elementos narrativos e os próprios elementos visuais que são de uma simplicidade bressoniana.

Relembrando aqui as palavras de Gilles Deleuze, "o quadro é pois inseparável de duas tendências, para a saturação ou para a rarefacção" (Deleuze 2009: 29). Em Costa, o enquadramento, entendido como um sistema relativamente fechado que "encerra" as imagens e as personagens, tende à rarefacção. Isto é, o quadro é concebido como uma mera composição espacial, despido de qualquer intenção psicológica, que, talvez graças ao seu carácter inconsciente e imediato, leve Costa a recusar explicar ou justificar o modo como enquadra as personagens, ou porque o faz desse modo: nas ombreiras das portas, por exemplo; por vezes até, em ângulos descentrados e segundo linhas de força verticais.

Estes enquadramentos com recurso às portas, janelas, quadros, televisores ou espelhos funcionam como quadros dentro do quadro, uma articulação que potencia cada imagem numa rede alargada de intensidades (pensemos nas mudanças e variações dos elementos internos a cada quadro e a sua inserção

e mudança noutro quadro, o exterior do primeiro quadro que agora é interior ao segundo quadro, etc.).

Em *Onde jaz o teu sorriso?*, as imagens do pequeno televisor onde Danièle Huillet trabalha uma terceira versão de *Sicília!* (1999), são a matéria do próprio filme de Costa, "filme dentro do filme" mas num modo muito particular: um filme ainda a montar dentro de um outro filme que expõe a fragilidade desse trabalho com as imagens, com a sincronização, que expõe esse trabalho minucioso. O trabalho do cineasta, longe de um misticismo associado à sua criatividade, tem em Costa uma forma muito prática, no sentido aristotélico de uma *poiesis* ou de uma *techné*, comparável ao trabalho de Vanda com a droga e Zita com a lã em No quarto da Vanda (Rancière 2009: 131) e, podemos acrescentar, ao aperfeiçoamento vocal de Jeanne em *Ne change rien*. Como recorda João Bénard da Costa, aqui o "filme dentro do filme" vai mais longe: também o título de Pedro Costa presta homenagem a um outro filme de Straub/Huillet, *Von Heute auf Morgen* (1997) que termina com o plano de um grafito – "onde jaz o teu sorriso oculto? (Bénard da Costa 2009: 144).

Desse modo, Costa leva o cinema para lá do realismo do documental encontrando transcendência na vida quotidiana. Deleuze diria que é nesta oposição que pode surgir o "sublime" ou o "espiritual". Neste sentido, parece que Costa pretende alcançar o mais alto grau de "rarefacção" obtido através de um cenário real quase-deserto, abandonado, ao mesmo tempo que no plano há um primado da oposição claro-escuro. Uma constante nos quadros dos seus filmes é, por um lado, o encontro de personagens envoltas pela penumbra, numa atmosfera semi-obscura - como nos cenários interiores de *No quarto da Vanda* e *Ne change rien*, mas também na escuridão vulcânica da terra na ilha de Casa de Lava – e, por outro, o encontro com elementos imaculados, ou a clarearem em demasia – como nas paredes brancas dos novos prédios de *Juventude em Marcha*.

Ainda directamente relacionado com esta ideia de um sistema "relativamente" fechado, reparamos que algumas cenas fundamentais acontecem fora-de-campo, como o público do espectáculo de Jeanne Balibar ou como Straub que constantemente entra e sai da sala de montagem do Fresnoy: Straub fala sem parar. Ou ainda invisivelmente, lembrando-nos, mais uma vez das imagens de Bresson, como se algo de relevante tivesse acontecido mas "entre" as imagens, longe do olhar do espectador, escondido do espectador. Por exemplo, o corte em *Juventude em Marcha* quando Ventura "aparece" no museu

Gulbenkian: qual o seu trajecto até lá? Ou em Ossos, por exemplo: Tina prepara a morte, a sua, do filho e do pai, por inalação de gás; porém, não é bem-sucedida. Porquê? Nunca saberemos o que aconteceu *entre* esse momento da preparação da morte e a manhã seguinte, em que nada lhes aconteceu. Este fora-de-campo, que ganha, de algum modo, contornos temporais, opera, deste modo, a abertura do quadro, da sua dimensão espacial, à sua temporalidade: os sons e imagens que estão fora do quadro não se marcam pela negativa, pela sua ausência mas antes "insistem" e "subsistem" enquanto elementos presentes (Deleuze 2009: 37). Há principalmente uma continuidade temporal.

4. *Juventude em Marcha*, 2006

No cinema, esta organização espacial e geométrica do plano terá ainda um impacto maior no modo como estas cinematografias vão expressar o espaço, o Mundo: como lugares vazios, desabitados. Encontramos estes espaços "rarefeitos" ou "saturados" no cinema, como diz Gilles Deleuze, ecrãs brancos ou negros, espaços desertos, desabitados.

Também em Pedro Costa há uma procura estética por esse tipo de orientação espacial: vertical e horizontal em *Casa de Lava* (1994) e na maior parte dos filmes de Costa (juntemos *Ossos, No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006) ou ainda em *Ne change rien* (2009)): em geral, há o pre-

domínio de lugares hostis, isto é, lugares pobres e carentes, ou lugares vazios e desconetados, numa influência consciente tanto dos (espaços) interiores vazios de Ozu, com as suas orientações vertical e horizontal, como dos espaços desconetados de Bresson.

Mas, procuramos, para além desta análise dos enquadramentos visuais, uma análise que relacione a questão do espaço com os elementos psicológicos e vivenciais da intimidade e familiaridade: do espaço segundo o ponto de vista da sua organização espacial, ainda que sem particular conexão com o conceito de "lugar", no sentido empregue por Marc Augé. Nessa organização espacial, salientámos a geometria e os enquadramentos das imagens cinematográficas, em particular o papel evidente das portas e janelas. Estes são, aliás, algumas da características que a imagem cinematográfica partilha com a pintura: estamos ao nível da análise dos elementos espaciais, físicos. Pensemos na pintura flamenga, uma influência para Pedro Costa: imagens onde a oposição claro-escuro, por exemplo, a explosão parcial de cor, a preocupação pela geometria espacial, são elementos fundamentais. Encontramos também afinidades com a estética do expressionismo alemão.

Aqui, teremos forçosamente de colocar algumas questões relativamente às diferenças entre o espaço público e o espaço privado, uma fronteira ou uma divisória sempre presente nos seus filmes. Pensando na totalidade da sua obra, destaquemos também a ideia de "reclusão" em detrimento de outros temas habitualmente abordados pelos teóricos e críticos (tal como a questão do digital, a trilogia das Fontaínhas, os cinemas pós-nacionais, etc.).

Há um lado funcional no acto de habitar um lugar, que Costa evidencia: não basta ir para um sítio novo, para uma casa nova, para um bairro limpo, luminoso, como se houvesse, sem mais, uma continuidade vivencial que acompanhasse a continuidade espacial dessa deslocação: aqui, a deslocação espacial é um corte temporal, um corte com a familiaridade de um lugar, com as memórias de gerações. Há um tipo de vida colectiva, do espaço público que se perde na deslocação espacial: perde-se o grau de familiaridade que se foi criando. No entanto, para lá do que parece ser a elaboração de um retrato social de uma comunidade, há também o registo de espaços pessoais e interiores que não se limitam a esta comunidade.

Neste sentido, compreendemos que o interesse de Costa pelos espaços fechados não tem apenas uma interpretação ideológica - que se identificaria com a comunidade de cabo-verdianos – mas vai além desse carácter social.

Na verdade, Costa filma o trabalho dos Straub tal como filma Vanda, Ventura ou Jeanne Balibar. Estes dois movimentos – do privado para o público e vice-versa – são uma constante nos seus filmes.

Segundo João Bénard da Costa, em alguns filmes como *Onde jaz o teu sorriso?, No quarto da Vanda* ou *Ne change rien*, há um enorme sentido de "clausura", "no sentido monacal de *clausura*" (Bénard da Costa 2009: 142). Ou seja, cada personagem cria o seu próprio espaço privado: um quarto, uma barraca, uma sala de ensaios, uma sala de montagem. As suas personagens procuram um lugar que seja só seu, um espaço fechado, familiar. Neste caso, o espaço deixa de ser apenas o espaço geométrico do quadro e começa a evidenciar uma ligação estreita com o espaço vivido, com as experiências emotivas associadas a um lugar. Deleuze diria que se trata de uma nova topologia onde "o espaço qualquer" é uma "imagem-afecto", ou seja, o espaço nunca é apenas a sua organização geométrica mas tem sempre uma dimensão subjectiva, um espaço singular que contamina tudo à volta: a brancura das novas casas do Casal da Boba em contraste com a penumbra e labirinto de ruas e velhas casas do Bairro das Fontaínhas representa justamente esta falta de vivência, esta falta de relação emotiva com os lugares – a sua história, as gerações que por ali passaram, os dias ali vividos, a passagem do tempo.

Como Pedro Costa afirmou a respeito de *No quarto da Vanda*: "It's a room but the idea of being alone in your room is not accurate because the entire neighborhood is passing through all the time. Sometimes the street can be much more secret and closed. These kinds of spaces are obviously fascinating" (Guillén, 2008). *No quarto da Vanda* expõe esse espaço por onde passam personagens mas, principalmente, onde elas habitam: como ter privacidade naquele bairro tão público? Ou nos novos bairros sociais cuja arquitectura insiste nos espaços públicos, de encontros entre os seus habitantes, como se os mais pobres não procurassem, ou não precisassem, da sua própria privacidade?

Na mera ideia de uma comunidade imigrante, podemos encontrar uma complexidade de vivências a respeito do sítio que se habita, uma casa: por um lado, há uma comunidade deslocada do seu país de origem, Cabo Verde; por outro lado, esta comunidade, originalmente deslocada, é realojada num novo bairro social construído pelo país de acolhimento, um bairro sem as características sociais, arquitectónicas, do anterior bairro pobre, aliás, sem a procura de privacidade que ocorre neste. Mas, deixemos em segundo plano o que po-

derá ser "uma arte que está também enraizada numa consciência política que não se conforma com a ordem do mundo" (Rancière, 2004: 132) para nos centramos nas imagens, nos planos, na sua organização e estilo.

Quando vemos Ventura na sua nova casa, por exemplo, compreendemos alguns indícios da artificialidade desse realojamento: as portas não funcionam bem, parecem ter vida própria, contrária à de Ventura que insiste em fechá-las. Assim, o centro da atenção de Ventura não vai para a qualidade da nova casa, das novas paredes, da dimensão de cada divisão, etc., mas recai neste pequeno detalhe – das portas que não funcionam. De algum modo, Ventura não se adequa àquele realojamento, àquele novo espaço. Relacionado com esta fronteira entre intimidade e comunidade, temos igualmente a imposição de imagens de portas e janelas, portas que se impõem em vez de serem invisíveis, como um elemento funcional da casa entre tantos outros. A sua não-funcionalidade fá-las destacar e sair da sua transparência silenciosa. Em vez de serem um pano de fundo, tornam-se terrivelmente visíveis e sonoras, constantemente a serem abertas e fechadas. Por definição, uma porta é usada para dividir espaços, divisões, para permitir intimidade e, todas estas funções estão relacionadas com o isolamento. Tal como Costa afirma, citando Jacques Tati: "'Stuck in a perfect silence.' Now a door closes and it's a different conception of space. I don't know if it's a conception that people accept today." (Costa 2004).

Mas, para além disso, o fora-de-campo abre a imagem para uma dimensão temporal: o que fica de fora do enquadramento insiste e persiste não apenas na organização do espaço, do sistema fechado no "presente", na apresentação de tudo o que há naquele instante, mas antes numa presença que se faz sentir sem ser vista, algo que está lá fora do campo de visão, algo que passou e ficou fora de campo, uma abertura para o "passado" do próprio enquadramento. Ao contrário da pintura, mais uma vez, não há no cinema um sistema fechado em absoluto mas o enquadramento permite um fora de campo espacial, uma continuação espacial do quadro, e um tempo passado, de uma continuidade temporal.

Ao filmar a Vida (Guillén, 2008), em Costa o encontro entre o cinema e a Vida não é um encontro fortuito, meramente de registo documental mas ganha uma dimensão ontológica com a entrada em cena de um terceiro elemento: o tempo. O que os seus filmes conseguiram filmar não era um presente disponível para ser filmado mas antes um passado, uma realidade que iria deixar de ser, um tempo e um espaço apenas recuperáveis pelas imagens de cinema.

Conclusão

Muitos críticos notaram uma obsessão que o cineasta parece ter por portas e janelas mas, para Pedro Costa fechar a porta é mais do que uma obsessão. Fechar a porta é uma metáfora para a relação entre o espectador, o ecrã e as personagens, um ponto de vista filosófico, uma ideia de cinema sobre aceder ou não às imagens, ao que se passa dentro, expondo, deste modo, o olhar intrometido do espectador (através da câmara, através do cineasta, através do ecrã) deste modo se criam *n* dimensões de acesso à realidade: não há um só ponto de vista mas o ponto de vista exposto pelo cineasta pode ser paradoxal – pode esconder, pode estar fora de campo. Há uma razão para essas escolhas que está relacionada com os próprios elementos da realidade: o espaço real das verdadeiras casas, dos estúdios e dos bairros. Trabalhar com aqueles actores naqueles sítios em concreto, corresponde à criação de uma notável mistura de contingências, desde a passagem de *Casa de Lava* para *Ossos*, até às ligações para *No quarto de Vanda* com a filmagem da demolição de um bairro e a sua transferência para um novo bairro. Mais do que retratar uma comunidade, há aqui o desejo de "condensar" ou "concentrar" algo, concentrar a nossa visão em certas vivências concretas e na vida de uma comunidade.

Mas, para o cineasta, concentrar significa também esconder – destruindo os clichés, vendo o mínimo possível, o que não significará a criação premeditada de uma atmosfera minimalista, de um teor formal radical (como por vezes parecem ser algumas cenas dos seus filmes) mas de um processo gradual que é visível na obra cinematográfica: desde o primeiro filme, *O Sangue*, até ao último, *Ne change rien*.

Neste sentido, o cineasta usa o plano da porta que Tina fecha aos espectadores num sentido metafórico (o que compreendemos com a ligação entre imagens) mas, sobretudo, num sentido literal: é uma porta de ausências, do que não pode ser visto ou mostrado no filme – o intolerável, por exemplo. Contudo, em Costa os planos mantêm a sua ambiguidade: se, por um lado, destroem o cliché, por outro lado, procuram a metáfora, ou as ligações sensório-motoras. Há tarefas para fazer, rotinas, momentos sem nenhum significado, há um tipo de montagem que cria a ligação entre as imagens, a política e a sociedade. O intolerável em Costa é tudo aquilo que se arranca ao cliché, ao que não podemos tolerar no sentido social, económico, ideológico ou mesmo, psicológico. O cliché e a sua perpetuação em determinado

tipo de cinema resultam de uma defesa do espectador, de uma defesa a este intolerável através do recurso das metáforas, das imagens-acção e ligações sensório-motoras.

Arrancar uma imagem pura ao cliché é criar imagens literais, não metafóricas: "Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image: une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être « justifiée », en bien ou en mal…" (Deleuze 1985: 32). Esta destruição do cliché, já presente na ambiguidade entre metáfora e literalidade, será concretizada no sentimento de intolerável ou insuportável: não a violência das imagens mas as situações-limite aí apresentadas, situações que não têm necessariamente de ser extraordinárias ou marcantes mas que, normalmente, são situações quotidianas, banais (Deleuze 1985: 29).

Podemos sintetizar as ideias exploradas no fora-de-campo, na rarefacção ou no "quadro dentro do quadro", bem como o movimento entre privado e público, na última cena de *Ossos* quando Tina fecha a porta. Não podemos entrar no filme; podemos escolher entre o documentário e a ficção mas alguns temas ficam-nos vedados - como o tema das drogas, por exemplo. "After this closed door, a film is no longer possible", afirma Pedro Costa (Costa 2004).

Longas-metragens de Pedro Costa:

O Sangue, 1989.

Casa de Lava, 1994.

Ossos, 1997.

No quarto da Vanda, 2000.

Onde jaz o teu sorriso?, 2001.

Juventude em Marcha, 2006.

Ne Change rien, 2009.

Bibliografia

Arnheim, Rudolf, *A arte do cinema*. Lisboa: edições 70, 1989.

Bazin, André, "Pintura e cinema" in *O que é o cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, pp199-204.

Bénard da Costa, João, "De sorrisos ocultos" in *Onde jaz o teu sorriso?*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, pp 142-150.

Bonitzer, Pascal, *Le regard et la voix*. Paris: Union Générale d'éditions, 1976.

Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.

Costa, Pedro, "A Closed Door That Leaves Us Guessing", Transcript of three days of lectures by Costa on cinema, Tokyo, March 2004, Rouge: `http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.htm` [acedido em Abril de 2010]

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-temps*. Paris: Les éditions de Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles, *A imagem-movimento, Cinema 1*. Trad.Sousa Dias. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

Guillén, Michael, "Pedro Costa: I have to risk each shot", Interview with Pedro Costa, GreenCine, April 2, 2008. `https://greencine.com/central/pedrocosta` [acedido em Abril 2010]

Merleau-Ponty, Maurice (2006). *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard.

Platão, *A República*. Trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 (7ªedição)

Rancière, Jacques, "Os quartos do cineasta" in *Onde jaz o teu sorriso?*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, pp 131-141.

Rancière, Jacques, "Política de Pedro Costa" in Ricardo Matos Cabo (ed.), *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, pp 53-63.

Vernet, Marc, *Figures de l'absence*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988.

Viegas, Susana, "*Vai e Vem* e a reversibilidade do olhar no cinema", in Lopes, Frederico (org.), *Cinema em Português*. UBI: Livros Labcom, 2011, pp 49-61.

Estética da escola portuguesa de cinema: Contributos para uma definição

Leonor Areal
Instituto Politécnico de Leiria

Conceito de escola

A EXISTÊNCIA DE UMA IDENTIDADE do cinema português é relativamente consensual na literatura crítica, e provavelmente é ainda mais evidente se vista de fora, do estrangeiro, tal como, por exemplo, a define Jacques Lemière: «um cinema artesanal, anarquista e visionário, caso muito estranho no panorama do cinema mundial»[1]. Esta «singularidade» ou «estranheza»[2], como insiste Lemière, deu a evidenciar «um país onde os cineastas põem em obra princípios estéticos de uma grande audácia»[3].

Fala-se de escola artística, muitas vezes, para além do seu sentido restrito (académico), como se fala de traços tecnico-estilísticos atribuíveis a um conjunto de autores e obras. Uma escola também não é um movimento, mas as suas características podem formar-se por essa via. Tanto a designação de *escola* como a de *movimento* presumem uma partilha de objectivos de renovação em relação ao cinema *conservador* (mais ou menos codificado em géneros):

> «Movimentos e escolas surgem geralmente na história do cinema para se opôr à concepção dominante e impôr um olhar ou um estilo novo. Se as escolas parecem grupos homogéneos de cineastas frequentemente colocados sob a égide de uma perso-

[1] Jacques Lemière, *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal (1930-1994)*. Rouen: Cinéluso, Jan. 1995: 1.

[2] «Foi na segunda metade dos anos 70, num período em que se deu muita atenção a Portugal por outros motivos não cinematográficos, que esta singularidade – por que não dizê-lo, estranheza – portanto a existência da criação cinematográfica portuguesa, se tornou verdadeiramente consciente para a crítica e para o público dos festivais de cinema na Europa» (*ibidem*).

[3] *Ibidem*.

> nalidade forte[4], os movimentos são constituídos por indivíduos muito diferentes reunidos em volta de um objectivo comum[5]».

Contudo a ideia de *escola nacional* pode ser questionada. É bem verdade que muitos movimentos artísticos sofrem influências estrangeiras e só por si essa influência os vincula mais a uma estética exógena do que à cultura local; a internacionalização é e sempre foi a natureza da maior parte dos movimentos artísticos. Também é certo que o cinema, mais que todas as artes, tem uma difusão internacional que se impõe a qualquer nível da recepção, e não apenas artística; assim, qualquer realizador português foi certamente mais influenciado pelas cinematografias estrangeiras do que pela sua própria.

Por outro lado, as diferenças entre cinematografias nacionais são notórias, mesmo para além das questões de representação, geográficas, sociais ou culturais. Existem nítidas idiossincrasias nacionais a nível do estilo, como revelou Deleuze no seu ensaio fundador – *A Imagem-movimento* – quando caracterizou e distinguiu as sucessivas vanguardas do cinema clássico: a escola americana «orgânica» (Griffith), em seguida a escola soviética «dialéctica» (Eisenstein), e depois a alemã «expressionista» e a francesa «impressionista». O *cinema moderno* iniciado com o Neo-Realismo italiano, continuado com a Nouvelle Vague francesa e com os novos cinemas que, nos anos 60, um pouco por todo o lado emergiram, inauguram um regime de imagem novo, a *Imagem-tempo*, segundo Deleuze[6].

[4] «a escola de Brighton, o cine-olho, a FEKS, o expressionismo, o Kammerspielfilm, a escola russa de Paris, o realismo poético, o Dogma 95» (Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris: Larousse, 2003: 5-6).

[5] «o impressionismo francês, o caligarismo, a Nova Objectividade alemã, o neo-realismo italiano, o Free Cinema britânico, a Nova Vaga francesa, o Cinema Novo brasileiro e todos os movimentos do cinema jovem da geração de 60» (Pinel: *ibidem*).

[6] No primeiro volume da obra *Cinéma*, respeitante à primeira metade do século XX e tendo como paradigma a *imagem-movimento*, Deleuze diferencia e define as escolas primordialmente por tipos de montagem: a escola americana, nascida com Griffith, é designada de *orgânica* e baseia-se na montagem alternada, na inserção do grande plano e na montagem convergente, processos de que decorre a narratividade; a segunda escola, a soviética, encabeçada por Eisenstein, é *dialéctica*, baseia-se na montagem por oposições e desenvolve uma dimensão patética; a terceira, francesa, de que é exemplo René Clair, é *impressionista*, quantitativa, poética, mostra um gosto pela água e pela mecânica dos fluidos e tem como motor o objecto do desejo; a quarta, a escola alemã *expressionista*, baseia-se na oposição entre luz e sombra, usa uma montagem intensiva e atinge o grito. Dentro do paradigma da imagem-movimento, que nos

No pressuposto da existência de diferentes escolas nacionais – que Deleuze não questiona nem sequer fundamenta – poderemos igualmente identificar uma escola portuguesa e outras escolas nacionais (que, não fazendo parte das cinematografias hegemónicas, não foram ainda suficientemente lidas ou estudadas). Surgida nessa década de 60, a *escola portuguesa* define-se já dentro do paradigma do cinema moderno e das suas pesquisas estéticas, influenciado pela «escola italiana» do neo-realismo e pela *nouvelle vague*.

Origem

A designação «escola portuguesa» foi enunciada pela primeira vez por Paulo Rocha, referindo-se ao Novo Cinema português, e retomada depois por diversos autores. Esta escola define-se, sem falsos equívocos, como tutelada e inspirada por Manoel de Oliveira, mesmo se também parece claro que o mestre não tem discípulos directos, ou não tem possíveis imitadores – como ele mesmo diz:

> «Há uma linha de continuidade de raiz portuguesa, não minha. Eu não fiz escola: não fiz neo-realismo, nem expressionismo, nem impressionismo, nem o Novo Cinema. Eu fui novo e diferente, toda a vida, e assim serei. Ninguém é meu discípulo, e eu não sou discípulo de ninguém. Sou filho de Portugal, e tenho uma raiz portuguesa, que é comum aos outros»[7].

dá uma imagem indirecta do tempo, existem vários tipos de imagens divididas em três classes principais: imagens-ação (objectivas), imagens-percepção (subjectivas sobre o objecto) e imagens-afeição (a percepção de si mesmo) (Gilles Deleuze, *Cinéma I – L'Image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983: 97-100). O segundo volume define o cinema a partir da segunda metade do século XX, ou seja, a partir da crise da imagem-ação que tem origem em Itália, e cria o novo paradigma da *imagem-tempo*, a imagem «por si» que não depende da montagem e se oferece como uma imagem directa do tempo; assim a imagem-ação dá lugar à imagem-facto que se define pelas qualidades opti-sonoras, que o neo-realismo italiano introduz, distinguindo-se das situações sensorio-motores que caracterizavam o antigo realismo. É, portanto, o aparecimento de uma quinta *escola* (a italiana, que porém Deleuze não nomeia) que traz «um novo tipo de narrativa capaz de compreender o elíptico e o inorganizado, como se o cinema devesse recomeçar do zero» (1983: 285), tendência que será continuada com a *nouvelle vague* e outras cinematografias.

[7] Entrevista ao *Público*, de 10-9-2004, *apud* Mário Jorge Torres, *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Ed. Cahiers du Cinéma/Público, 2008: 41.

A nova geração de 60 – cujos cineastas quase todos foram estudar no estrangeiro[8] – afirma-se na senda das vanguardas da época (italiana, francesa e outras) e reflecte essencialmente uma concepção moderna de cinema em oposição ao cinema clássico. Esta oposição não é linear, já que, tal como os cineastas da *nouvelle vague*, tem como referências centrais o cinema clássico americano e os seus «autores», tal como foram revistos pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma* dos anos 50.

Paulo Rocha explicava assim o embrião da *escola*: «nesta atmosfera nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentativas da arte moderna»[9]. Esta definição, baseada no lirismo e na conciliação entre uma tendência estética moderna e um lastro do passado, é acrescida de uma tónica psicológica e simbólica relacionada com o sentimento de orfandade, segundo Paulo Rocha: «eternamente à espera de um pai ausente, o cinema português retira dessa orfandade a matéria das suas interrogações»[10].

[8]Da geração nascida nos anos 20, Ernesto de Sousa foi, em 1952, assistente de Jean Dellanoy, em França; Artur Ramos estudou em 1951 no IDHEC, em Paris, com uma bolsa do governo francês; Carlos Vilardebó vivia em Paris. Da geração nascida nos anos 30, Paulo Rocha estudou no IDHEC, entre 1959 e 1961, e foi assistente de Renoir em 1961; António da Cunha Telles estudou também no IDHEC, em 1961, e em seguida dirigiu, na Universidade de Lisboa, o curso de cinema da Mocidade Portuguesa; Alfredo Tropa estudou no IDHEC, em 1961, com uma bolsa do Fundo do Cinema Nacional; António-Pedro Vasconcelos cursou Filmologia na Sorbonne, em Paris; José Fonseca e Costa foi estagiário de Antonioni em Itália; Fernando Lopes estudou em Londres, na London School of Film Technics, em 1959, com uma bolsa do Fundo do Cinema Nacional; Alberto Seixas Santos estudou também na LSFT; assim como João César Monteiro, em 1963, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian; e Fernando Matos Silva, em 1963, com uma bolsa do FCN; Eduardo Geada estudou em Londres na Slade School of Fine Arts, mas em 1978, depois de ter realizado já quatro longas-metragens. Do conjunto de 17 realizadores aqui considerados, apenas 4 não foram estudar no estrangeiro: António de Macedo, que porém escreveu obra teórica sobre cinema; António Campos, com obra relevante no campo do documentário, Rogério Ceitil e António Faria, estes três últimos tendo iniciado carreira em formatos de cinema amador (8mm e 16mm).

[9]in *Catalogue de la Semaine de Cinéma Portugais, Hommage à Paulo Rocha*, entrevista de J. Lemière, Rouen: Cineluso, Dez. 1990; *apud* Paulo Filipe Monteiro, «O fardo de uma nação», *in* Figueiredo e Guarda (org.), *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa: Número, 2004: 34.

[10]Monteiro, 2004: 34-35.

Definição

Todavia este conceito de escola vai sofrendo algumas metamorfoses ao longo dos anos. A escola portuguesa começa por ser um cinema de *resistência*, não tanto no sentido ideológico que tivera para o neo-realista Manuel Guimarães, mas mais como um cinema de *dissidência*[11]. Paulo Filipe Monteiro define-o enquanto *território de pesquisa e liberdade*:

> «Um cinema, pois, contra a instituição cinema, tal como ela maioritária e crescentemente se definiu, ainda que defendendo o que considerou ser a essência, porventura em crise, do "verdadeiro" cinema enquanto arte. Tratava-se, então, de defender sobretudo um território de pesquisa e liberdade, em que se pudesse criar e mais do que isso, experimentar, independentemente dos resultados concretos»[12].

Ou também, como lhe chamou João César Monteiro, um cinema de *intransigência*: «a prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência»[13].

Os membros centrais dessa escola serão aqueles que se mantiveram mais fiéis a uma ideia de cinema de arte, ou "cinema de poesia" (para usar a expressão de Pasolini), e que, segundo João Bénard da Costa, partilham uma ideia central: a questão da imagem enquanto aparência de outra dimensão, metafísica; a imagem enquanto *interrogação*, ou *manifestação mítica*, ou *imaginário que ilude a representação*:

> «Essa "escola" de que mais do que qualquer outro Paulo Rocha falou e que tanto se une como se divide nas imagens solipsistas – *retratos de ausência* chamou-lhes Jorge Silva Melo – dos filmes, esteticamente tão diversos, de Oliveira, de Rocha e de Reis-Cordeiro. A grande interrogação à aparência (Oliveira),

[11] Como lhe chamou Augusto M. Seabra, «La Scène de l'Histoire» in *Les regards du cinéma portugais*, Revue Belge de Cinéma, nº 26, 1989; *apud* Jacques Lemière, *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal (1930-1994)*. Rouen: Cinéluso, Janeiro 1995.

[12] Paulo Filipe Monteiro, *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa: FCSH-UNL, 1995: 796-797.

[13] *apud* Monteiro, 1995: 796.

> a grande afirmação da aparência enquanto manifestação mítica (Reis-Cordeiro), a grande negação da aparência, enquanto aproximação única do imaginário que perpetuamente ilude a representação (Rocha). E, em todos eles, a crença total (tão primitiva quanto reflectida) na capacidade totalizante do cinema para representar a comédia humana ou a tragédia humana e para a representar culturalmente, como única e última arte capaz de assumir esse sentido globalizantemente representativo. Nos anos 80, até ao nível da cinematografia mundial, foi um fenómeno demasiado único para que não ressaltasse a sua singularidade»[14].

Essas *imagens solipsistas* – que compõem *retratos de ausência* – definem um certo *cânone* do cinema português que pode ser considerado núcleo desta escola portuguesa. Porém, outra linha divisória parece atravessar esta definição; é que para «uma outra visão – a do cinema como espectáculo ou entretenimento – essa singularidade era também a sua maldição»[15]; esta ideia de escola implica uma visão artística do cinema, não apenas como representação do real, mas assumida enquanto acto de criação, como representação em si, como entidade fenomenológica capaz de gerar uma verdade própria. É um *cânone metafísico* que Bénard da Costa assim formula:

> «Com o maior esplendor da vertente mítica terminou a década. Refiro-me a *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro em que este, assumindo-se como protagonista de todos os fantasmas, volveu a nossa história recente em história de espectros e ruínas, visão trágica e grotesca de esconjuração final de muitos demónios sobre ele pousados, conjugando a máxima irrisão com a máxima sacralidade»[16].

Como também disse João César Monteiro, que integra ainda a geração inicial desta escola,

[14] João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM, 1991: 169.

[15] «Esses filmes, para ninguém ou para poucos, seriam igualmente uma das figuras de luto do cinema, típicos produtos de um país periférico, cujo atraso explicaria o luxo – e a aristocracia – de tal olhar» (Bénard da Costa, 1991: 169).

[16] *Ibidem*: 177.

> «Oliveira faz, no contexto português, parte da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem o acto de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do olhar do real que tem por objectivo a restituição de uma imagem do sagrada, no sentido que Roger Caillois dá à palavra»[17].

Essa concepção metafísica do cinema com laivos de tragédia – que Oliveira, Rocha, Reis-Cordeiro e Monteiro assumem – torna-se então, de certo modo, um *dogma* estético que fará sucessivos discípulos e que Bénard da Costa resume como *visões de uma sacralidade enigmática*:

> «No percurso desses autores (..) estão quadros maiores da tal *escola portuguesa* que nesta década [de 80] nos deu as mais perturbantes visões de uma sacralidade tão enigmática como a que ficou de santos e demónios da nossa pintura do sec. XV»[18].

Por outro lado, na sua interpretação do nosso cinema, Jacques Lemière[19] formula uma tripla hipótese de definição da escola portuguesa:

1. obras que tratam o cinema como arte moderna;
2. artistas que se concebem como resistentes a uma normalização industrial;
3. um cinema que pratica *em modo maior* a interrogação sobre a questão nacional.

Os dois primeiros pontos respeitam essencialmente a questões estéticas que aqui nos interessam especialmente. O terceiro ponto, centrado nos conteúdos e simbologias, deixarei aqui omisso, pois foi já discutido por Paulo Filipe Monteiro, que mostrou como «existe desde há séculos, nas elites portuguesas, toda uma construção de uma pretensa identidade nacional»; e que existe,

[17] João César Monteiro, «O Passado e o Presente – Um necrofilme português de Manuel de Oliveira», *in Diário de Lisboa*, 10-3-1972.

[18] Bénard da Costa, 1991: 178.

[19] Lemière, 1995: 3.

> «desde os anos 60, uma construção de uma identidade do cinema português, que, em vez de se distanciar da história nacional oficial, se identifica com ela, tendo como elemento recorrente e estruturante o recurso a essa imaginada essência da nação»[20].

Contudo, para Lemière, se é claro que – além de um conjunto de obras que discutem a questão nacional – existe efetivamente uma escola portuguesa, ela não se define «como grupo unificado nos seus princípios estéticos e nas práticas de trabalho», mas limita-se àqueles artistas que, «partilhando princípios comuns e resistindo para proteger a sua liberdade de realizadores, desenvolvem a sua própria voz»[21].

Grupo inicial

O núcleo duro deste grupo inicial é essencialmente constituído, além do veterano Manoel de Oliveira (*Acto da Primavera*, 1963), por Paulo Rocha – com *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966) – e Fernando Lopes com *Belarmino* (1964), fundadores do novo cinema dos anos 60. E depois, surgindo já numa segunda *leva*, João César Monteiro, que se estreia na longa-metragem em 1973 com *A Sagrada Família* (1972), Alberto Seixas Santos com *Brandos Costumes* (1975), António Reis e Margarida Cordeiro com *Trás-os-Montes* (1976).

Neste núcleo podemos ainda agregar outros realizadores: António da Cunha Telles, que se estreia com o fluido e surpreendente *O Cerco* (1969) e depois com o radicalíssimo *Meus Amigos* (1974); Alfredo Tropa com a filme-deambulação *Pedro Só* (1971); Fernando Matos Silva com *O Mal-Amado* (1973), que, além da contundência política, apresenta uma série de recursos de fragmentação narrativa, de reflexividade e de teatralidade; o seu filme seguinte, *O Meu Nome É* (1978), uma reflexão sobre a própria função do cineasta, integra-se na tendência reflexiva de que fazem parte ainda *Perdido por Cem* (1972) e *Oxalá* (1980) de António-Pedro Vasconcelos.

A delimitação de um território gerado por afinidades electivas é o que define, segundo os seus intervenientes, os aspectos de escola – e as razões

[20] Monteiro, 2004: 25.
[21] Lemière, 1995: 6.

que levaram também ao ostracismo de certos elementos considerados «traidores», como é o caso de António de Macedo, que, tendo feito parte do pelotão inicial do cinema novo com *Domingo à Tarde* (1965), depois de realizar em *Sete Balas para Selma* (1967) – uma tentativa de paródia policial que lhe valeu acerbas críticas dos colegas – foi literalmente *excomungado* pela voz do então crítico João César Monteiro[22]. Contudo, nos filmes seguintes, Macedo mantêm-se radicalmente numa linha experimental e anti-narrativa, com *Nojo aos Cães* (tão absolutamente iconoclasta quanto *A Sagrada Família* de Monteiro), e atacando o assunto tabu da religião em *A Promessa*, que será o primeiro filme português seleccionado para o festival de Cannes, além de ter tido razoável sucesso de público — facto que de certo modo foi escamoteado na historiografia dominante:

> «Note-se que esse reconhecimento europeu foi ele próprio triado pela força e coerência do núcleo fundador dessa escola. *A Promessa*, de António de Macedo, foi em 1973 o primeiro filme português a ser escolhido para a selecção oficial de Cannes, mas nem por isso deixou de esbarrar, em Portugal, com uma forte barragem crítica por parte do Novo Cinema; do mesmo modo que *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa, tinha ganho em 1963, em Cannes, um Prémio dos Jovens Críticos de que ainda hoje se quase não se fala» (Monteiro, 2004: 33).

Um pouco à margem do grupo do novo cinema, já numa segunda geração, Eduardo Geada surge com o provocador *Sofia e a Educação Sexual* (1973) – que (sem deixar de ser um filme de grande público) é um exercício complexo de narrativa, um filme reflexivo e auto-consciente – e, depois da revolução, realiza *A Santa Aliança* (1973). António Faria[23] faz o desmistificador *Índia* (1972-75), cuja iconoclastia, carácter elíptico, auto-reflexividade e artesania fílmica são nitidamente típicos do cinema português da época. Rogério Ceitil

[22] «Diria ainda que o mais confrangedor é a sensação de *Balas para Selma* ser o filme de um tipo vencido pelo sistema e que só é capaz de sobreviver colaborando com o sistema que o bate. (...) Importa sim, a batalha comum por um Cinema Novo que o senhor Macedo desacredita com esta Selma escancarada a toda a inanidade (...)» (João César Monteiro, «A linha de demarcação», in *O Tempo e o Modo*, nº67, Jan. 1969, p. 128).

[23] Realizador que seria depois um tanto posto de lado, talvez por razões políticas relacionadas com a sua filiação política no pós-25 de Abril.

assume um cinema-directo *sui generis* em *Cartas na Mesa* (1973). Todos eles exercitam formas originais de narrativa e de resistência ideológica. As suas semelhanças mostram à evidência uma perfeita continuidade com os anteriores filmes desta denominada *escola*.

Cisão

Contudo, no início dos anos 80, alguns realizadores afastam-se ou evoluem em direcção ao cinema comercial, criando uma cisão estética; divisão que provém de realizadores que partilhavam a cultura do grupo inicial[24]. Mas, a nível cinematográfico, vejo-a mais como uma metamorfose que afecta, progressiva e desigualmente, muitos realizadores – e que vem pôr em causa duas presunções fortes: a da unidade da obra de autor; e a da persistência do cânone estético inicial, como veremos.

Alguns realizadores do núcleo original apostarão numa «reconciliação» com o público nacional. Opunham-se então «os que continuavam a pugnar por um "cinema de autor" e os que defendiam um "cinema comum para espectadores comuns"»[25]. Assim se afirma uma espécie de contra-corrente de que surgem alguns filmes que efetivamente conseguirão ser sucessos de bilheteira. António-Pedro Vasconcelos, que fizera os *films-fleuve Perdido por Cem* (1972) e *Oxalá* (1980), realiza o maior sucesso de bilheteira do cinema português até então com *O Lugar do Morto* (1984). José Fonseca e Costa, que realizara o críptico *O Recado* (1971) e o engajado *Os Demónios de Alcácer-*

[24] «Sobretudo a partir de 1978, passada a época da união revolucionária, torna-se clara (...) uma cisão em que alguns dos fundadores do Novo Cinema, como António-Pedro Vasconcelos e José Fonseca e Costa, rejeitam a filiação na estética de Oliveira e da "escola portuguesa" que com ele se identifica, experimentando alguns sucessos de público nacional, como **Kilas, o Mau da Fita** (1978), em que uma das personagens, numa frase citada na promoção do filme, dirá mesmo: "porque é que os filmes portugueses são tão chatos?"» (Monteiro, 2004: 34-35).

[25] «Hesitante na política a seguir, e com o IPC à beira da rutura financeira, o Governo decidiu em 1982 suspender os "planos de produção", situação que se manteve até 1984. Só nesse ano se voltou a falar de "luz ao fundo do túnel", coincidindo a estabilidade governativa – mais ou menos – com a estabilidade no Instituto Português de Cinema, que de 1983 a 1990 – durante sete anos – teve pela primeira vez, continuadamente, uma mesma política e uma mesma direcção. Política e direcção que não sem contradições nem erros, e sobretudo sem curar do futuro, consagrou o chamado "cinema de autor", e aquilo a que por esses mesmos anos alguns críticos chamaram de "escola portuguesa" (Bénard da Costa, 1991: 167).

Kibir (1975), obtém notório sucesso com *Kilas, o Mau da Fita* (1980) e *Sem Sombra de Pecado* (1982). Estes dois autores enveredaram decididamente por um cinema que quer agradar às massas.

Porém, a dicotomia – cinema de autor *versus* cinema comercial – não colhe completamente; pois sabemos, desde início, que Fernando Lopes ou Paulo Rocha tencionavam fazer obras que chegassem ao grande público; se não o lograram, terá sido talvez por inexperiência, como eles mesmos reconheceram pouco tempo depois[26]. Por outro lado, obras houve que foram bem sucedidas em relação ao público, sem deixarem de ser inovadoras (como *Domingo à Tarde, O Cerco, A Promessa, Perdido por Cem*).

Retorno à narrativa

A evolução que se sente tem mais a ver com a vontade de – após os experimentalismos de 60 e 70 – retornar à narrativa. Esta parece-me ser a tendência geral do cinema dos anos 80, que podemos, de certo modo, integrar no pós-modernismo pela reapropriação dos modelos clássicos que – no campo do cinema – há-de manifestar-se em *filmes de género*, encarados enquanto *pastiche* irónico.

Fernando Lopes, cujos primeiros filmes – *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva* – são marcos *desconstrucionistas* desta escola, nos anos 80 ensaia nova reconciliação com o público, em *Crónica dos Bons Malandros* (1984), filme

[26]Fernando Lopes sobre *Belarmino*: «Eu tinha muitas ilusões, tantas como o Paulo, acerca do público e acerca de um certo tipo de público. (...) o que me preocupava era efetivamente se o filme faria ou não carreira comercial. (...) Tive consciência disso quando a fita foi projectada em Lisboa, mas tive uma consciência que me deixou alarmado, pois que o público, inclusivamente, tinha dificuldade na leitura das imagens. (...) Além do mais, eu comprazia-me em retirar amarras (...). O público não gosta que lhe façam isso, porque, ao fim e ao cabo, isto é retirar-lhe a possibilidade do herói (...). Paulo Rocha sobre *Os Verdes Anos*: «...supus que toda a gente sabia que aquilo era uma das histórias em que se matava à faca no fim. Senão o tivesse suposto, teria feito o "flash back", porque essa história dos crimes passionais não se explica, acho eu, racionalmente. O que é certo é que o público entendia que aquilo era uma história vulgar, não achava nada que aquilo era uma daquelas histórias marcadas pela fatalidade a acabar mal, olhava e depois não se explicava porque é que ele a matava. (...) Ora bem, estava convencido que este dado estava na consciência colectiva, dos jornais, dos casos do dia e não estava nada, funcionou exactamente ao contrário». (Ambos entrevistados *in O Tempo e o Modo*, nº 40, Jul-Ago 1966).

da tendência que designo como *nova sátira*, e regressa claramente à narrativa estruturada com *Matar Saudades* (1987) – sem contudo perder um certo modo de sentir, de se exprimir, de traduzir a experiência do tempo que identifica a escola portuguesa.

Paulo Rocha, depois de pesquisar nos terrenos híbridos do documentário e da ficção simbólica – com *A Ilha dos Amores* (1982) e *A Ilha de Moraes* (1984) – também ele regressa à narrativa com *O Desejado* (1988) e filmes subsequentes. Mas mantém os traços idiomáticos desta escola portuguesa: a alusão, a elipse, o plano-sequência, o trabalho do tempo, a carga metafísica e a simbólica nacional.

Alberto Seixas Santos, considerado o *ideólogo* deste grupo, depois do emblemático *Brandos Costumes* (1974) e do filme-ensaio *Gestos e Fragmentos* (1982), envereda pela narrativa *clássica*, com *Paraíso Perdido* (1992). João César Monteiro, o *enfant terrible* desta geração, depois do teatral e híbrido *Silvestre* (1981), opta pela narrativa em *À Flor do Mar* (1986) e filmes seguintes.

Dos realizadores surgidos após a revolução, José de Sá-Caetano realiza o projecto antigo de *As Ruínas do Interior* (1976), todo ele construído sobre uma narrativa elíptica e descritiva; Luís Filipe Rocha inicia-se na ficção com *A Fuga* (1977), filme todo construído sobre a tensão vivida do tempo da espera, *Cerromaior* (1980) depois e *Sinais de Vida* (1984), este uma encenação semi-teatral e literária sobre Jorge de Sena. Lauro António revela-se em 1980 com *Manhã Submersa*, filme de narrativa sólida, mas cuja linguagem expressiva deve muito à escola do plano-sequência, criando uma tensão dentro do plano pela presença do actor e das suas palavras densas (e não através da montagem). Solveig Nordlund, que começara com o fragmentário *Nem Pássaro nem Peixe* (1977)[27], logo em 1980 realiza o novelesco *Dina e Django*; Jorge Silva Melo, que se iniciara como os ensaísticos *Passagem ou A Meio Caminho* (1980) e *Ninguém Duas Vezes* (1984), a partir de *Agosto* (1988) procurará progressivamente formas narrativas mais nítidas; Monique Rutler, que fizera o híbrido ficção-documentário em *Velhos São os Trapos* (1979) e o farsesco *Jogo de Mão* (1983), aposta numa narrativa histórica em *Solo de Violino* (1990).

O que se percebe, nesta inflexão a partir do cânone inicial, é que realmente mudaram os tempos e os ventos e, mais do que uma posição coerente

[27] Curta-metragem de 45'.

de escola, outras tendências se manifestam que suspendem – ou impedem – uma definição baseada em questões estéticas e de autoria. Neste âmbito, os fenómenos de influência podem explicar-se através da *teoria do contágio*[28] – aplicada ao meio do cinema português, meio afinal relativamente pequeno, onde todos se conhecem e acabam trabalhando uns com os outros, gerando uma *praxis*, uma ética e uma estética próprias. Assim se poderá explicar uma certa unidade de processos expressivos que caracteriza estes filmes apesar das muitas diferenças existentes e a sua evolução, apesar de tudo, paralela.

Todavia, a noção de *escola portuguesa*, se nasceu com o grupo do *novo cinema*, estendeu-se pelos anos 70, 80 e 90 a novas gerações de cineastas. Assim, este epíteto ajusta-se a uma certa estética e ética do cinema que se desenvolve na fase do cinema livre e prossegue ainda pelos anos 80 e 90 adentro, absorvendo novos autores como João Mário Grilo, João Botelho, José Álvaro Morais. Mais do que uma expressão de grupo ou uma estilística peculiar, a escola portuguesa identifica-se como uma visão do mundo, assinala João Mário Grilo:

> «Em Portugal, a defesa da arte do cinema – bem para além das questões de estilo – como expressão de um conceito pessoal sobre a vida, o mundo e os seus movimentos, é um facto político da maior importância, até por esse esforço de redenção da realidade física (para usar os belos termos de Kracauer) e pela sua capacidade de testemunhar, no *próprio tempo*, dos afectos e das emoções»[29].

Entretanto, fora criada em 1972 a Escola de Cinema do Conservatório Nacional[30], onde deram aulas Paulo Rocha, António Reis e Alberto Seixas Santos. Daqui surgirá uma terceira geração de que fazem parte Joaquim Pinto,

[28] *Vide* Leonor Areal, *Cinema Português – Um País Imaginado*, Vol. II. Lisboa: Edições 70, 2011: 330.

[29] João Mário Grilo, *O Homem Imaginado*. Lisboa: Horizonte, 2006b: 44.

[30] Assinala-se que antes da criação da Escola de Cinema do Conservatório (hoje Escola Superior de Teatro e Cinema, integrada no Instituto Politécnico de Lisboa), existiu uma primeira escola onde se formaram muitos técnicos da geração de 60 e alguns realizadores: o Curso de Cinema da Mocidade Portuguesa, fundado em 1962 na Universidade de Lisboa e dirigido por António de Cunha Telles, escola onde efetivamente se gerou a informal *escola portuguesa*.

Teresa Villaverde, Pedro Costa, Manuel Mozos, entre outros[31]. É aqui que a aceção de *escola* ganha sentido próprio, pois as novas gerações serão efetivamente discípulas do grupo fundador de 60 e 70, como declara Paulo Rocha: «A escola de cinema foi criada por nós, pelo meu grupo. Ensinámos aos jovens o nosso próprio método e portanto pertencem ao nosso próprio estilo»[32].

Tendência estética

Ao contrário de Lemière, prefiro encarar esta escola mais como uma tendência estética do que como um grupo coerente. Creio mesmo que a novidade desta escola vem de aspectos formais e opções estéticas que sobretudo a definem, mesmo não sendo aspectos exclusivos do cinema português, pois se aproximam das tendências contemporâneas do cinema europeu à época; tais tendências, de um modo geral, fugiam à narrativa tradicional: a desconstrução da narrativa e sua fragmentação foram frequentemente experimentadas[33], assim como a assunção da *enunciação marcada*. Dois processos que afirmam uma atitude de auto-reflexividade que caracteriza a tomada de consciência estética e política própria dos anos 60 e generalizada a muitos países. Porém, pode considerar-se que estes aspectos assumem, no nosso cinema, idiossincrasias que, naturalmente, se cruzam com outros aspectos temáticos mais propriamente nacionais (seja a orfandade, a clausura, a ausência, o trágico ou a questão da nacionalidade).

[31]Nem todos cursaram a Escola, mas todos sofreram a influência directa do meio cinematográfico. Da geração nascida nos anos 40, Margarida Gil inicia-se no cinema como colaboradora de João César Monteiro e depois ingressa na RTP; Manuela Serra e Rui Simões estudam cinema em Bruxelas, no Institut des Arts de Diffusion, e regressam a Portugal após a revolução; Monique Rutler tira o curso da Escola de Cinema do Conservatório; tal como Daniel Del-Negro, que tem uma longa-metragem mas trabalha essencialmente como director de fotografia. Da geração nascida nos anos 50, João Canijo inicia-se na profissão como assistente de realização de Oliveira, Jorge Silva Melo, Wim Wenders, Alain Tanner, Werner Schroeter e Paulo Rocha; Leandro Ferreira e Rosa Coutinho Cabral concluem em 1979 o curso da Escola de Cinema; Cristina Hauser começa no cinema como actriz, depois como assistente de realização, antes de realizar e produzir os seus próprios filmes; Rita Azevedo Gomes inicia-se como actriz, assistente e figurinista.

[32]Paulo Rocha entrevistado por Neva Cerantola, *Il Cinema di Paulo Rocha*. Universita' degli Studi di Padova, 1999: 235.

[33]Por exemplo, em *Belarmino, Domingo à Tarde, Uma Abelha na Chuva, A Sagrada Família, Trás-os-Montes, Índia, Perdido por Cem, O Mal-Amado*, etc.

Vários realizadores desta *escola* participam de uma dupla tendência estética: por um lado, uma mutação das formas narrativas e, por outro, uma ideia de resistência cultural cada vez mais activa. Em quase todos está latente uma crença no cinema enquanto criação de real mais do que como meio de representação, a expetativa de revelar em vez de manifestar; a experiência do tempo directo enquanto elemento estrutural da narrativa; e o papel do actor enquanto encarnação do gesto que lhe mascara a intimidade. Do ponto de vista ideológico, assume-se a tragédia inerente ao país em que não se crê e a angústia do pai simbólico (tirano ou ausente).

Voltando ao início do movimento de renovação, podemos dizer que Ernesto de Sousa, em *Dom Roberto* (1962), manifestara já tendências experimentais à época, como um trabalho do plano-sequência e do tempo que o fazem já pertencer ao cinema moderno no sentido deleuziano – o da *imagem-tempo*. E também pela desconstrução da narrativa: evitando a progressão previsível das peripécias e uma curva dramática pontuada de acidentes; evitando o modelo melodramático e a emocionalidade *tout court*, apesar de, como foi acusado, ser ainda sentimental demais para o gosto da geração por vir. Mas, como também já vimos, até esse sentimentalismo triste talvez mais não seja do que um traço étnico deste país imaginado, que há-de assombrar tantos outros filmes[34].

Pássaros de Asas Cortadas (1963), de Artur Ramos, o segundo arremedo de renovação nos anos 60, embora estruturado dentro dos cânones clássicos da narrativa – que aqui consistia numa adaptação de peça dramática original – continha uma série de inovações: desde logo o plano-sequência – recursos de estilo que Artur Ramos já apreendera em Antonioni, cuja influência lhe é assacada.

A figura tutelar de Manoel de Oliveira poderá considerar-se como o fiel de todo um conjunto de cineastas que com a sua estética se identificam essencialmente, e cujas repercussões gerem individualmente, criando estilos pessoais muito marcados, porém com uma notável unidade nacional. João Mário Grilo – «porventura o mais oliveiriano», dirá Bénard da Costa[35] – confirma essa paternidade:

[34]Desde *Uma Abelha na Chuva* e *Pedro Só*, passando por *Jogo de Mão* (Monique Rutler, 1983) e *Ninguém Duas Vezes* (Jorge Silva Melo, 1984), até *Um Adeus Português* (João Botelho, 1985) e *A Idade Maior* (Teresa Villaverde, 1990).

[35]Bénard da Costa, 1991: 178.

> «De entre os que aderem à proposta temática e formal de Oliveira (...), estarão alguns dos autores de uma nova geração, para quem a experiência do 25 de Abril não se tinha cruzado com uma actividade de cineasta e para quem a prática do cinema nunca deixou, por isso, de representar um campo particular do exercício da arte. (...)*Amor de Perdição* era um filme totalmente construído em volta da palavra. E, desta vez, Oliveira não só surpreendia como provocava uma "segunda revolução". Vinte e cinco anos depois, o cinema português é ainda herdeiro (apesar de todas as ameaças) do cisma estético que *Amor de Perdição* provocou»[36].

Note-se porém que o facto de Oliveira ser originalíssimo não quer dizer que não seja influenciável ou até que não seja atreito ao contágio das ideias do seu tempo. Algumas ideias fortes da sua estilística (a partir dos anos 70) surgiram antes noutros autores, ou surgiram porventura de um caldo cultural onde certas referências – nomeadamente as ideias de André Bazin – tiveram forte influência. Cada cineasta atualizou essa influência à sua maneira e em tempos mais ou menos próximos, mas de que Oliveira não foi necessariamente o percursor. Assim, exemplificando: o teatro dentro do cinema surge, em primeira mão, em *O Mal-Amado* de Fernando Matos Silva, provavelmente transformando a herança de *O Acto da Primavera*; a narrativa literária usada como *voz off* complementar da narrativa visual, aparecera primeiro em *Perdido por Cem* (1972) de António-Pedro Vasconcelos; o plano longo, e o quadro fixo que põe em evidência o fora-de-campo, assumiram-se como proposição estética em *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes. A sequência-plano fora executada radicalmente por António da Cunha Teles em *Meus Amigos* (1974).

Na década de 80 ressurgem as representações do fatalismo enquanto fundo mitológico nacional, mostrado em filmes como *A Ilha dos Amores* (1982), *A Ilha de Moraes* (1984) e *O Desejado* (1987) de Paulo Rocha, *A Estrangeira* (1982) e *O Processo do Rei* (1989) de João Mário Grilo, *O Bobo* (1987) de José Álvaro Morais, *Um Adeus Português* (1985) e *Tempos Difíceis* (1988) de Botelho – assumido discípulo de Oliveira que com *Tempos Difíceis* instaura uma certa teatralidade das relações sociais e pessoais e um trabalho do tempo

[36] João Mário Grilo, «A imagem subalterna», *in* Figueiredo e Guarda, 2004: 154.

centrado no narrador que, contando a história no passado, gera distanciação, intemporalidade, um tempo mítico.

Na geração de 90, a teatralidade assumida – que ainda sentimos em *O Sangue* (1990) de Pedro Costa ou *A Morte do Príncipe* (1991) de Maria de Medeiros – começa a transformar-se numa espécie de hiperrealismo[37], de superrealidade perturbadora e opressiva, de que as obras de Teresa Villaverde são exemplo: *A Idade Maior* (1990), *Três Irmãos* (1994), *Os Mutantes* (1998) e seguintes. Em todos eles, a narrativa é essencialmente lacunar – ou elíptica – tal como a construção das personagens, viradas para dentro de si, incomunicantes e recalcando um passado. O mundo nebuloso da infância torna-se muito presente, como no misterioso primeiro filme de Manuela Viegas, *Glória* (1999).

Globalmente, a escola portuguesa pode ser sintetizada pela opção radical por um cinema autoral, que João Mário Grilo assim define:

> «Voltando as costas a uma opção industrializante, o cinema português construiu a sua identidade em torno de outros factores: liberdade criativa, afirmação de um imaginário português, originalidade formal, inscrição "protocolar" na história do cinema»[38].

Nos anos 90, o cinema de arte assume-se, de novo, à margem dos circuitos da distribuição *mainstream*, como um cinema de dissidência, como diz João Botelho: «Troco tudo por um novo modo de produzir. Troco tudo por um novo conceito. Já não é mais a resistência que nos deve unir. Juntemo-nos na dissidência»[39].

[37] Mário Jorge Torres, curiosamente, fala de «um desconstrutivo esforço hiperrealista» em relação a **A Caixa** de Oliveira (Torres, 2008: 56).

[38] João Mário Grilo, «Cinema português», *in* José Augusto França (coord.), vol. Artes e Letras da *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, Lisboa: Pomo, 1992: 165; apud Monteiro, 1995: 985.

[39] Entrevista de 1999 *in* João Mário Grilo, *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Horizonte, 2006a: 43. O que é hoje irónico é que Botelho, que assim perorava contra o cinema comercial, realizou entretanto filmes de sátira – **Tráfico** (1998) e **A Mulher que Acreditava Ser Presidente dos Estados Unidos da América** (2002) – onde tenta eventualmente chegar a um público mais amplo; e mais recentemente dirigiu **Corrupção** (2007) – história baseada num caso futebolístico da atualidade e produzido a pensar no grande público – mas sucumbiu às imposições do produtor sobre o filme e teve que abjurar da sua autoria.

Ontologia e linguagem

Mais nítidas talvez do que as influências dos cinemas estrangeiros, foram as influências das leituras feitas sobre cinema, onde, além de Bresson[40], podemos destacar André Bazin, cujos preceitos informam e efetivamente nos ajudam a interpretar esteticamente o cinema português, a ponto de podermos dizer que a escola portuguesa é, de um ponto de vista estilístico, tendencialmente *baziniana*.

Alguns aspectos particulares desta estilística são a importância dada à *mise-en-scène* enquanto solução fílmica que se opõe ao *découpage* clássico, baseado no campo e contracampo; a realização *moderna*, introduzida pelos neo-realistas italianos, explora as possibilidades do plano-sequência e da profundidade de campo; o tempo do plano tende a corresponder ao tempo da ação, o *fora-de-campo* torna-se expressivo e os hiatos narrativos constituem elipses significativas. Menos baseada na montagem da *imagem-movimento*, os novos filmes trazem uma temporalidade produzida por uma *imagem-directa do tempo*.

Teatralidade

A questão da adaptação teatral (ou literária) a cinema foi um dos temas desenvolvidos por Bazin nos anos 50, em «*Pour un cinéma impur – Défense de l'adaptation*»[41], tomando Bresson como modelo[42]. Para Bazin, a evolução do teatro filmado mostra «uma fidelidade cada vez mais imperiosa à coisa

[40] «Para os cineastas portugueses, Bresson é um mestre. Foi ele (...) quem nos abriu o caminho para escapar às regras e modelos do *découpage* clássico. (...) A "escola portuguesa" internacionalizou-se (...) porque se formou (mais ou menos intuitivamente) no cinematógrafo e na sua cultura de oposição ao "cinema"» (João Mário Grilo, *O Homem Imaginado*. Lisboa: Horizonte, 2006b: 44).

[41] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Cerf, 2002: 81.

[42] «Quando Robert Bresson declara, antes de adaptar para cinema *Journal d'un Curé de Campagne*, que a sua intenção é seguir o livro linha a linha, se não frase a frase, vemos bem que se trata de uma coisa diferente e que novos valores estão em jogo. O cineasta não se contenta em pilhar, como fizeram afinal antes dele Corneille, La Fontaine ou Molière; mas propõe-se transcrever para o ecrã, com uma quase-identidade, uma obra cuja transcendência reconhece à partida» (*ibidem*: 82).

escrita»[43]; e que «adaptar não é trair mas respeitar»[44] – preceitos que podemos ver aplicados por Oliveira directamente:

> «Longe de considerar que a conquista do repertório teatral pelo cinema seja um sinal de decadência, penso ao contrário que é uma prova de maturidade. (...) Se o cinema é hoje capaz de se atirar eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é sobretudo porque está bastante seguro de si e mestre dos seus meios para se poder apagar diante do seu objecto. Pode pretender à fidelidade – já não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima das suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária ao respeito pelas obras de que se apropria»[45].

Falando sobre a reconversão do espaço dramático de lugar fechado e convencional para janela sobre o mundo – no texto «Théâtre et cinéma» de 1951 – Bazin considera que «o evidente retorno ao teatro filmado, a que assistimos nos últimos 10 anos, se inscreve essencialmente na história do cenário (*décor*) e da planificação (*découpage*)»[46]. Deste modo, em vez de temer as convenções teatrais ou a servidão a um texto, o realizador reencontra a liberdade de se apoiar sobre elas.

Este processo é «uma conquista do realismo; não, certamente, do realismo do sujeito ou da expressão, mas do realismo do espaço sem o que a imagem animada não é cinema»[47]. Podemos com bastante evidência reconhecer nestas proposições o programa estético de Oliveira, tornado evidente sobretudo a partir de *Benilde ou a Virgem Mãe, Amor de Perdição* e filmes seguintes onde a realidade da representação é plenamente assumida.

Assim, adverte Bazin, a questão central é *agora* a da *mise-en-scène*:

[43] *Ibidem*: 138.

[44] Também Truffaut, ainda enquanto critico, criticara as adaptações de romances por parte de certo tipo de argumentistas-adaptadores que procuravam «equivalências entre procedimentos literários e procedimentos cinematográficos» atraiçoando o espírito e letra da obra original, e defendera que «uma adaptação válida só pode ser escrita por um *homem de cinema*» (Michel Marie, «Um conceito crítico» *in Nouvelle Vague*, Lisboa : Cinemateca, 1999: 82-83).

[45] Bazin, 2002: 99-101.

[46] *Ibidem*: 166.

[47] *Ibidem*.

> «A arte da mise-en- scène, de que tentámos acima revelar o mecanismo em alguns grandes filmes, supõe (...), da parte do realizador, uma inteligência da linguagem cinematográfica que não tem equivalente no facto teatral»[48].

O teatro constitui-se como arte auxiliar do cinema, capaz de conduzir ao desenvolvimento da sua linguagem:

> «Quanto mais o cinema se propuser ser fiel ao texto e às suas exigências teatrais, mais ele deverá aprofundar a sua própria linguagem. A melhor tradução é aquela que garante uma profunda intimidade com o espírito das duas línguas e uma mestria maior»[49].

A importância do teatro dentro do cinema – na forma de teatralidade assumida – é um dos aspectos centrais da obra de Oliveira. Surgido com *O Acto da Primavera* (1963), o teatro acompanha uma série de filmes de outros autores, como *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes, *Brandos Costumes* (1974) de Seixas Santos, *O Mal-Amado* (1973) e *Acto dos Feitos da Guiné* (1980) de Fernando Matos Silva, *A Santa Aliança* (1975) de Eduardo Geada, *Veredas* (1977) e *Silvestre* (1981) de João César Monteiro, *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro, *Jogo de Mão* (1983) de Monique Rutler, *O Bobo* (1987) de José Álvaro Morais, e ainda muitos documentários e filmes híbridos do pós-revolução.

Que uns e outros autores se influenciaram mutuamente pode perceber-se com alguns exemplos. Em *Uma Abelha na Chuva*, surge representada em palco uma versão concentrada do *Amor de Perdição*, numa sequência que antecipa – na genialidade da sua síntese – o *Amor de Perdição* (1978) de Manoel de Oliveira, até no jogo dos planos sonoros pelo qual instâncias diferentes– o teatro e a vida – se cruzam e se casam no espaço cinematográfico. Em *Silvestre* de João César Monteiro – tal como em Manoel de Oliveira – «a História encena-se com a desvergonha da sua teatralidade exposta», escreve Mário Jorge Torres, «nunca aspirando a reconstruir um real de contornos naturalistas, facilmente consumível como representação do mundo: o filme assume-se

[48] *Ibidem*: 170.
[49] *Ibidem*: 171.

como fingimento e desconstrói-se perante o espectador»[50]. Em *Os Demónios de Álcácer-Kibir* (1975), o teatro dentro do filme é a arte que permite questionar os poderes instituídos e a decadência da nação, tal como em *O Bobo*.

Curiosamente, um dos traços de teatralidade desta escola portuguesa é o da irrisão – da farsa ou da comédia – proveniente da «maior tradição de género do cinema português, a do humor» (anos 30, 40 e 50) – cujos «efeitos, indirectos e esparsos» agora irrompem num «cinema com vários géneros dentro de cada filme»[51], como salienta Paulo Filipe Monteiro:

> «Outro aspeto que surge recorrentemente nos nossos filmes, sem contudo chegar a defini-los pelo seu género, é a farsa. Muitas vezes há elementos de farsa que irrompem no meio de um filme; por vezes logram integrar-se no todo, como no caso de Oliveira (...). Mas estas breves incursões no humor que em Oliveira se integram no projecto global e o reforçam, noutros realizadores nem sequer parecem pretender qualquer integração»[52].

A genealogia deste *tom* pode ser encontrada nas comédias dos anos 30 a 50 – e o «humor de tipo farsesco ou absurdo»[53] tem expressão a partir dos anos 70 e 80 num género de filmes que apelidei de *nova sátira* – tendência inaugurada por *Malteses, Burgueses e às Vezes* (1974) de Artur Semedo – e que se manifesta episodicamente em variados filmes, desde *O Passado e o Presente* (1971), *O Mal-Amado* (1974), *Brandos Costumes* (1975), Índia (1975), *Jogo de Mão* (1983), etc., até chegar ao seu ponto alto com *Recordações da Casa Amarela* (1988) e toda a série de João de Deus.

Neste aspeto, João César Monteiro encarna uma figura de irrisão única no cinema português, onde personagem-actor-e-autor se fundem num só – numa equivalência aos grandes cómicos do cinema, de Buster Keaton, Charles Chaplin e Groucho Marx, a Jerry Lewis e Woody Allen, sem esquecer um dos modelos de João César: Eric von Stroheim.

A palavra: ensaísmo e lirismo

[50] Mário Jorge Torres, «O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro», *Actas do III Congresso SOPCOM*, 2004: 221.

[51] Monteiro, 1995: 820.

[52] *Ibidem*: 818-9.

[53] *Ibidem*: 821.

Outro aspeto que decorre da teatralidade é a importância da palavra dita, muito presente em todo o Oliveira e na maioria dos autores da escola portuguesa. A palavra dita tem o seu espaço próprio, um lugar preponderante e por vezes exclusivo que se assume como um realismo da encenação. A voz enquanto expressão da personagem toma primeira importância, levando frequentemente a uma forma de alocução artificiosa, desligada da ação, estática mesmo. A palavra assume a sua teatralidade essencial:

> «*Benilde*, viragem definitiva do cinema de Oliveira, vai-se desenrolando em pequenos e lentos movimentos, preferindo o plano fixo e concentrando a atenção na voz colocada de actores experientes e jovens seguríssimos, todos conscientes da importância da dicção teatral, necessária ao hieratismo da ação»[54].

Como também diz Oliveira acerca dos actores:

> «eu faço planos muito longos (...). O actor está ali presente por muito tempo, sem pausa. Nesses momentos não há montagem. (...) Os actores gostam de trabalhar comigo porque a sua presença na tela é duradoura»[55].

Podemos encontrar nesta estratégia uma influência directa de Fernando Pessoa[56] – e nomeadamente do seu *drama estático* «O Marinheiro», baseado num *monólogo* entre três mulheres, que igualmente poderíamos chamar *extático*[57]. Também o cinema português tem esta característica de ser extático – mais do que estático. Ou seja: a palavra dita cria uma situação de êxtase que remete para instâncias outras, através de uma fenomenologia da palavra, do

[54] Torres, 2008: 23.

[55] Álvaro Machado (org.), *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Mostra Internacional de Cinema, 2005: 28.

[56] As repercussões de Pessoa no cinema português são várias: *Conversa Acabada* (João Botelho, 1981), *O Banqueiro Anarquista* (Eduardo Geada, 1981), *O Mistério da Boca do Inferno* (José Pina, 1988), Mensagem (Luís Vidal Lopes, 1988), *Daisy* (Margarida Gil, 1991), *A Morte do Príncipe* (Maria de Medeiros, 1991), *Requiem* (Alain Tanner, 1997).

[57] As três veladoras monologam alternadamente. O poema dramático "O Marinheiro" que se subintitula "drama estático" pertenceria, segundo apontamentos de Pessoa, a um plano de edições de um volume de "Teatro d'Êxtase"; donde a possível equivalência dos termos *estático* com *extático*, que aqui aproveito como sugestão.

gesto, da voz; e instaurando a realidade do teatro – cuja metafísica se substitui à realidade pragmática dos diálogos corriqueiros e *activos*.

O monólogo – por vezes interior e ouvido geralmente em *voz off*[58] – torna-se assim um recurso muito frequente, como notou Paulo Filipe Monteiro[59]. Esta estratégia que contorna o diálogo – «as personagens quase nunca respondem ao que as outras dizem»[60] – traduz «um universo do indizível»[61] e uma indecisão das personagens[62]. O monólogo interior (que corresponde a uma focalização interior) evidencia o fechamento ou isolamento das personagens.

Mas encontramos também frequentemente a opção por uma focalização exterior – coexistindo, paradoxalmente, com a focalização interior. A focalização exterior – segundo terminologia proposta por François Jost[63] – tem sido um tanto discutida por alguns autores que «resistem a admitir esse conceito na análise fílmica, pois não consideram fácil imaginar uma sequência cinematográfica em que não haja pelo menos certo acesso ao mundo interior dos personagens»[64]. É caso para dizer que estes autores não viram muito cinema português, onde precisamente, a opção por uma focalização externa se manifesta claramente – mesmo quando, às vezes, é concomitante com a existência de monólogos – e produz personagens fechadas, misteriosas, insondáveis.

Esta recusa de intimismo corresponde à procura de um cinema não-psicológico – criando personagens ensimesmadas, que se exprimem intempestivamente por actos violentos que libertam as emoções caladas[65], ou que entram num mutismo que chega a ser *endémico*, como a recusa e a incapacidade para falar da guerra em *Um Adeus Português*, ou a incapacidade de verbalizar senti-

[58] *Perdido por Cem, Oxalá* e outros.

[59] Monteiro, 1995: 909.

[60] *Ibidem*: 911.

[61] *Ibidem*: 910.

[62] «Outro dispositivo muito recorrente nos nossos filmes, que contribui para o não desenvolvimento das personagens e acentua a sua indecisão, é o recurso aos monólogos» (Monteiro, 1995: 909).

[63] François Jost, «O saber do espectador e o saber do telespectador», *Significação* nº 21. São Paulo: UTP, Junho 2004: 64-83. Cf. capítulo 8 – *A morte do pai tirano ou a culpa*.

[64] «Jost, apesar de tudo, defende a existência de focalização externa no cinema, em situações em que se produz uma restrição explícita do saber do espectador em relação à personagem» (Efrén Cuevas, «Focalización en los relatos audiovisuales», *Tripodos*, nº11, Barcelona, 2001).

[65] *Vide* capítulo 8 – *O herói solitário e o herói vilão*.

mentos e dores em *O Sangue, Três Irmãos* ou *Xavier* – dilemas que se revelam nos filmes sobretudo através da imagem.

Plano-sequência

A definição de plano-sequência foi inventada por André Bazin[66] para designar uma sucessão de planos encadeados numa só tomada (*take*) e assim formando uma sequência de planos. O plano-sequência é então uma tomada de imagens onde o tempo diegético corresponde exactamente ao tempo do plano, sem haver saltos de tempo, de espaço ou de ponto de vista criados na montagem. Geralmente, a planificação do plano-sequência é estudada antecipadamente numa ficção, ou pode ser improvisada num documentário. O tratamento do tempo altera-se bastante em relação à planificação clássica (*découpage*)[67], assim como o espaço passa a depender e a tirar partido da *mise-en-scène* com profundidade de campo e do fora-de-campo (presente sonoramente) que substitui o jogo de ping-pong do campo/contracampo.

Note-se que, na linguagem técnica do cinema até aí, não existia a expressão «plano-sequência». Existia, sim, a sequência, entendida como parte, capítulo ou secção do argumento. A sequência, por sua vez, subdivide-se em cenas. Algumas confusões advieram dessa sobreposição terminológica (que alguns contestaram[68]), mas a verdade é que o termo vingou. Assim, a sequência aqui não significa o mesmo que a sequência usada no cinema clássico (no cinema anglófono designada *continuity*). Mais apropriadamente poderíamos chamar a este recurso *plano-sucessão* ou *planos-em-sequência*. A sequência aqui referida corresponde a um conjunto de diferentes planos filmados sem interrupção; esta sequência de planos é uma subdivisão da cena (ao contrário da sequência clássica que junta várias cenas).

[66] «Tout le mal, selon Mitry, viendrait d'un monstre terminologique forgé après guerre par des critiques (i.e. André Bazin), le "plan-séquence"» (Pascal Bonitzer, *Le Champ Aveugle – Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1999 : 12).

[67] João Mário Grilo porém diferencia os termos quase equivalentes, descodificando o seu sentido: «prefiro muito mais o termo de planificação ao – mais correntemente utilizado – *découpage*. Parece-me que por *découpage* se entende um trabalho de imaginação da cena que é prévio e determina o trabalho dos planos... uma cena que, após ser imaginada, é recortada tecnicamente em plano, ou vistas. Por planificação, creio que se quer dizer exactamente o inverso: uma cena criada pela dinâmica dos planos. e um lado decompõe-se, do outro compõe-se» (Grilo, 2006b: 46).

[68] Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Paris : Cerf, 2001: 100.

Nesta sequência móvel de planos, acontecem várias acções, incluindo deslocações de espaço e entrada em cena de personagens, que permitem, em casos excepcionais, alongar a sequência a uma extensão maior que a cena, como no caso virtuoso de *A Corda* (1948) de Alfred Hitchcock, ou em *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, onde cenas inteiras são filmadas em plano fixo aproveitando a profundidade de campo, tal como já Renoir fizera[69]. Bazin fala então de *mise-en-place*, que podemos traduzir por *colocação*: «A colocação de um objecto em relação às personagens é tal que o espectador não pode deixar de notar a sua significação»[70].

Assim, se esta sequência de acções e cenas acontecer numa só tomada em plano fixo ou imóvel, este plano-sequência, em vez de reenquadrar a ação, é como um quadro onde passa uma sequência de acções e, consoante as personagens se posicionam em relação à câmara estática, variam de escala e enquadramento, do grande plano ao plano geral. A esse plano chamo *sequência-plano*, na medida em toda uma sequência de planos – e frequentemente uma cena inteira – cabe dentro de um só plano fixo. A sequência-plano será então um caso particular do plano-sequência. É a «estética inconfundível do quadro»[71] facilmente reconhecível em toda a escola portuguesa, mas injustamente tida como regra[72].

A sequência-plano, tal como o seu correlativo plano-sequência, designam assim os pólos extremos das possibilidades formais contidas essencialmente no facto de não haver interrupções: a sequência-plano é o pólo correspondente ao movimento de câmara nulo ou mínimo; o plano-sequência preenche toda a gradação de situações até ao movimento máximo da câmara. Em ambos os casos, o tempo da ação corresponde exactamente ao tempo diegético, ou por outras palavras, o tempo do registo é igual ao tempo da representação.

Os realizadores do cinema novo usaram abundantemente o plano-sequência – de Ernesto de Sousa (*Dom Roberto*, 1962) e Artur Ramos (*Pássaros*,

[69] «Et en effet, si l'on recherche un précurseur à Orson Welles, ce n'est pas Louis Lumière ou Zecca mais Jean Renoir. Chez Renoir, la recherche de la composition en profondeur de l'image correspond effectivement à une supression partielle du montage, remplacé par de fréquents panoramiques et des entrées dans le champ. Elle suppose le respect de la continuité de l'espace dramatique et naturellement de sa durée» (Bazin, 2002: 74).

[70] Bazin, 2002: 74.

[71] Torres, 2008: 43.

[72] «Daqui nasceu o lugar-comum de que o cinema de Oliveira se resumiria a planos fixos de infindável duração» (Torres, 2008: 45).

1963), passando pela câmara ao ombro de Fernando Lopes (*Belarmino*, 1964) e Alfredo Tropa (*Pedro Só*, 1971), até aos planos fixos de João César Monteiro (*A Sagrada Família*, 1973) e António da Cunha Telles (*Meus Amigos*, 1973). Oliveira usou o plano-sequência em *O Acto da Primavera* e mostrou o seu virtuosismo nos *travellings* de *O Passado e o Presente*. Mas, a partir de *Benilde*, Oliveira reinventa o tempo dentro do plano e desenvolve variações em torno do pólo sequência-plano, por vezes estendendo o plano à dimensão de uma cena, aquilo que, se quisermos, podemos chamar a *cena-plano*. Em *Amor de Perdição*, Oliveira transformou todos esses traços e recursos numa estética una e deu-lhes carácter de escola, que uma geração inteira tomou como paradigma. Esta estilística marca inequivocamente a escola portuguesa.

Por outro lado, o plano fixo – ou *quadro* – tem manifestas afinidades com a opção pela estética teatral e é muito frequente – sobretudo em Oliveira e João César Monteiro – o uso do plano fixo frontal (isto é, perpendicular ao espaço geométrico da cena) e uma *mise-en-place* simétrica com pouca profundidade de campo. Como nota João Mário Grilo, o plano torna-se mais importante do que a sequência:

> «A verdade é que (...) a composição e a *mise-en-scène* são parâmetros extremamente importantes para uma cinematografia que sempre pensou o acto de filmar muito mais do lado do plano do que da sequência. O plano é a história; em cada plano de um filme está todo o filme (como na obra de João César Monteiro)»[73].

Por outro lado, note-se que o *plano-fixo* é também um recurso para poder filmar com poucos meios económicos. Como afirmou João Botelho, «não tendo o cinema português meios para a ação, tinha meios para a composição»[74]. Também Bazin considera o plano-sequência uma forma «mais económica, mais simples e mais subtil de pôr um acontecimento em evidência». Contudo, acrescenta, «afecta, juntamente com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem, e modifica-lhe o sentido»[75].

[73] Grilo, 2006b: 45.

[74] Numa conversa com João Mário Grilo e Pedro Costa, publicada no catálogo da Mostra de Turim em 1999, citado por Grilo, 2006b: 45.

[75] Bazin, 2002: 75.

A montagem interdita

Da relevância do plano-sequência decorre a chamada lei da «montagem interdita» que foi muitas vezes interpretada demasiado à letra. No texto que assim intitula[76], Bazin refere-se essencialmente a documentários e demonstra como a ausência de corte na montagem pode em certos casos ser uma questão de realismo – uma necessidade de provar a copresença espacial de dois eventos sucessivos ou simultâneos. É no sentido de prova documental que André Bazin define o princípio da *homegeneidade do espaço*, ou o respeito pela unidade espacial do acontecimento, como uma condição de realismo e com base nisso enuncia a sua «lei da montagem interdita». Essa lei – transformada quase em dogma do realismo – tem *assombrado* ao longo de décadas a *praxis* e a teoria do cinema. Godard, defensor da montagem, levou «50 anos para ultrapassar o bloqueio baziniano...», diz João Mário Grilo[77].

Bazin define o papel da montagem como «criador abstracto de sentido que mantém o espectáculo na sua irrealidade necessária»[78]. Não porque «a montagem (...) seja percebida como um artifício», mas porque «uma larga fração do público seria hoje capaz, se lhe pedíssemos para concentrar a atenção, de distinguir as cenas "reais" das que são sugeridas pela montagem»[79].

Nesse sentido, Bazin discorda da presunção corrente de que a montagem é a essência do cinema, e considera que a «especificidade cinematográfica» no seu «estado puro» reside no «respeito fotográfico pela unidade de espaço»[80]. Assim, no que diz respeito apenas aos documentários[81] e ao seu índice de realismo, Bazin considera que a *ontologia* da narrativa (*fable*) passa pelo modo de representação do espaço:

> «Quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais factores da ação, a montagem é interdita. (...) É apenas necessário que a unidade espacial do acontecimento seja respeitada no momento em que a sua rotura transformaria a realidade em simples representação imaginária»[82].

[76] «Montage interdit», publicado nos *Cahiers du Cinéma*, em 1953 e 1957 (Bazin, 2002: 49).
[77] Grilo, 2006b: 51.
[78] Bazin, 2002: 52.
[79] *Ibidem*: 54.
[80] *Ibidem*: 55.
[81] De que dá, como exemplo, *Nanook*, de Flaherty, e outros.
[82] *Ibidem*: 59.

O preceito da montagem interdita implica a utilização de um plano-sequência dentro do qual o tempo e o espaço apresentem uma unidade que os torna realistas, ou garantes de realidade. Este princípio distingue-se da montagem *invisível* ou *transparente*, assim chamada de modo um tanto paradoxal (já que é aquela que exactamente pode ser facilmente percebida como tal); sendo também apelidada de montagem *ilusionista* na medida em que gera, por seus próprios meios, uma ilusão de realidade. Na verdade corresponde à montagem clássica baseada numa relação com o espaço construída pelo processo de campo/contra-campo[83].

Por outro lado, a ideia de montagem interdita teve a receptividade de muitos cineastas que a tomaram como princípio de construção formal e de vinculação ao real, como *dogma* (ou verdade) cinematográfico, fazendo-a já derivar para o campo da ficção. A *escola portuguesa* foi particularmente influenciada por ela.

Realidade da imagem

É aquele ilusionismo que a escola portuguesa – mesmos nos filmes de ficção – evita frequentemente, preferindo declarar o espaço da cena enquanto real, e o acto e o momento da representação como uno, verdadeiro, intocável. É uma atitude que, afinal, se casa com dois outros aspectos preponderantes no cinema português: a ligação estreita com a imagem documental que se integra dentro da ficção; a importância dada ao teatro e ao momento de *verdade* do actor. A duração – e a fidelidade a ela – torna-se a substância mesma da imagem[84].

A imagem no tempo – que contraria o princípio da montagem – é afinal, nota Bazin, uma descoberta que vem já desde o tempo do cinema mudo e que, tal como o neo-realismo dos anos 50, não procura acrescentar algo à realidade,

[83] *Ibidem*: 64.

[84] Bazin toma como exemplo *Nanook*: «A montagem poderia sugerir o tempo, mas Flaherty limita-se a mostrar-nos a espera ; a duração da caça é a substância mesma da imagem, o seu verdadeiro objecto. No filme, portanto, o episódio contém um só plano» (*ibidem*: 66).

mas *revelar* uma realidade[85]. É um interesse pela realidade que se manifesta no papel dado ao registo documental dentro das ficções, mas não só.

O uso do plano-sequência evita a montagem artificial das cenas e permite conservar a homogeneidade do espaço[86] e do tempo de ação. Esta tendência do cinema realista do pós-guerra – que Bazin diagnostica como uma exigência do público de «retorno à autenticidade»[87] – não é contudo uma regra ou muito menos um procedimento generalizado. Mas é este critério estético que permite a Bazin distinguir duas tendências opostas: os realizadores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade[88].

Porém, a escola portuguesa pode precisamente definir-se como aquela que acredita na realidade da imagem. É também uma crença na realidade da imagem captada enquanto unidade de espaço, tempo e personagem. A imagem ganha estatuto de realidade na justa medida em que revela a situação filmada sem interferência de operador exterior (ou montador). A imagem tem assim um estatuto de realidade – um estatuto ontológico de realidade.

Anti-realismo e não-ilusão

O culto da *realidade da imagem* transforma-se, por vezes, num procedimento assumido do artifício da encenação (seja ela mais documental, mais teatral ou simplesmente ficcional). Todavia, ao recusar a ilusão *artificialmente* criada pela montagem, os cineastas portugueses, em vez de procurarem um realismo de tipo *directo*, procuram mostrar a verdade por detrás da criação da imagem, ou seja, os dispositivos da ilusão cinematográfica – o que, paradoxalmente[89], assume formas de anti-realismo. É o caso, por exemplo, de António

[85] «. . . estes exemplos chegam talvez para indicar a existência, em pleno cinema mudo, duma arte cinematográfica precisamente contrária àquela que identificamos com o cinema por excelência; de uma linguagem cuja unidade semântica e sintática não é de maneira nenhuma o plano ; e na qual a imagem conta não pelo que acrescenta à realidade mas sobretudo pelo que *revela* da realidade» (*ibidem*: 67).

[86] «O realismo reside aqui na homogeneidade do espaço. Vemos então que há casos em que, longe de constituir a essência do cinema, a montagem é a sua negação. A mesma cena, conforme é tratada pela montagem ou em plano de conjunto, pode ser apenas má literatura ou tornar-se grande cinema» (*ibidem*: 58-59).

[87] *Ibidem*: 27.

[88] *Ibidem*: 64.

[89] Jean-Pierre Oudart explica este paradoxo usando duas expressões semelhantes mas diferentes: o *efeito de realidade*, que é o "produto de códigos picturais específicos" para provocar

Reis e Margarida Cardoso que, em *Trás-os-Montes* e nos filmes seguintes, conseguem integrar de modo surpreendente um desígnio realista e uma construção imaginária assumida enquanto real. A cinematografia portuguesa será então, como a designa João Mário Grilo, uma *cinematografia da não-ilusão*:

> O cinema novo (...) surgiu marcado por uma nítida vontade de reagir contra o naturalismo e o psicologismo barato das pitorescas encenações políticas do Estado Novo, procurando afirmar a intransigência realista do cinema, a começar mesmo pela realidade da coisa do filme, como *coisa filmada*. A sua verdade»[90].

Na reiteração de uma realidade criada pela própria imagem que recusa a imagem ilusória, o cinema português opta por um realismo ontológico que, paradoxalmente, se afasta da realidade exterior, para evitar a ilusão da representação. Assim nasceu *O Acto da Primavera*, construído sobre a verdade da representação e – tal como António Reis (que nele participou enquanto assistente de realização) – «indissoluvelmente ligado ao rito, a um movimento geral (tribal, diria) de ritualização da cultura portuguesa», segundo Grilo[91].

O cinema da não-ilusão procura uma «autenticidade», explica Manoel de Oliveira: «a não-ilusão baseia-se na pura ficção e não numa falsa pretensão de simular um documentário, como era a ideia submersa do cinema-verdade»[92].

A escola portuguesa oscila, assim, entre o registo documental, mas não realista (*O Acto da Primavera ou Belarmino*), e o anti-realismo da ficção[93], que tenderá, já nos anos 90, para um hiperrealismo assumido como visão do mundo. Todavia, tanto no documentário como na ficção, este anti-realismo assume uma ética documental, baseada na verdade do plano, na sua integralidade, que passa pelo plano-sequência – uma certa visão da verdade do filme que se relaciona com os problemas da montagem não-ilusionista. Portanto, o

uma impressão de realidade, e o efeito de real que permite "constituir a representação em ficção" (Grilo, 2006b: 60-61).

[90] Grilo, 2006b: 56.

[91] João Mário Grilo, *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Horizonte, 2006a: 127.

[92] Manoel de Oliveira, Prefácio ao livro de João Mário Grilo, *ibidem*: 1.

[93] São poucos os filmes (simplesmente) realistas. Apesar disso, temos, por exemplo, *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha, *Pedro Só* de Alfredo Tropa, *O Cerco* de António da Cunha Telles, *Cartas na Mesa* de Rogério Ceitil e, talvez, *O Mal-Amado* de Fernando Matos Silva.

realismo é conotado com ilusão. O anti-realismo corresponde a um ponto de vista declarado, expresso.

Desconstrução e narrativa

Ao subverter os propósitos realistas, a escola portuguesa cria um efeito de estranheza, segundo Paulo Filipe Monteiro:

> «Um dos principais objectivos do novo cinema, e da sua preocupação de se distinguir, como arte, da produção industrial maioritária, é desestruturar esse realismo, criar situações de estranheza em relação às expetativas que ele banaliza (em termos de percepção do tempo e do espaço, de narrativa, de representação, etc.»[94].

Esse combate ao naturalismo convoca soluções narrativas que desconstroem as expetativas correntes criadas a partir do cinema da verosimilhança e da *transparência*. Aqui, a noção de transparência é contrária à de autenticidade: a transparência é ilusionista, representa a falsidade, como explica Seixas Santos:

> «A tradição naturalista – marcada pelo mimetismo, a verosimilhança e a transparência – que alimenta, desde há muito tempo, a figuração no cinema, é, nos filmes deste grupo de autores, negada, distanciada ou colocada entre parênteses. A clareza dá lugar à opacidade relativa que se manifesta de diferentes maneiras: na recusa em concluir ou fechar os filmes, nas elipses bruscas e violentas que os percorrem, no seu carácter lacunar e fragmentário, se não mesmo na pulverização do seu fio narrativo»[95].

Por outro lado, o uso frequente de planos-sequência longos coloca o problema de fazer progredir a ação e o tempo diegético através de saltos temporais maiores. Põe-se então a questão da *elipse*. A elipse é, digamos, a consequência da montagem: entre uma ação e outra, os cortes representam geralmente saltos entre situações espacio-temporais contínuas, saltos que operam como descontinuidades na ação; ou lacunas e subentendidos que o espectador deve deduzir:

[94] Monteiro 1995: 800.

[95] Seixas Santos, *apud* Grilo, 2006a: 93.

> «A elipse na montagem clássica é um efeito de estilo ; em Rosselllini é uma lacuna de realidade ou, melhor, do conhecimento que temos dela e que é por natureza limitado. Assim o neo-realismo é uma posição ontológica antes de ser estética»[96].

Tal como Rossellini, a escola portuguesa cultiva a elipse entre sequências. O papel de intérprete dado ao espectador estimula a *expressão da ambiguidade* – a que a montagem clássica essencialmente se opõe[97]. A narrativa é elaborada sobre a própria elipse – que se gera no salto entre uma cena (em tempo-directo) e outra, mais do que entre um plano e outro da mesma cena. A própria narrativa, que conduz incautamente o espectador, parece tornar-se indesejada: «Optou-se, isso sim, por traçar a mais clara das demarcações precisamente nesse território da narratividade/não-narratividade e por conceber o novo cinema como anti-narrativo»[98]. Mas, mesmo com elipses e ambiguidades, creio que o novo cinema dos anos 60 é essencialmente narrativo.

A anti-narratividade aparecerá por finais dos anos 70. Jorge Silva Melo afirma que «a ficção se anula a si própria perante a existência do sítio»[99]. «Espero que a realidade escape à ficção. É isso que me interessa no cinema. O combate entre a determinação de sentido, que a ficção produz, e a realidade que irrompe...»[100]. Segundo Monteiro, «Silva Melo explicita a sua oposição a um modelo narrativo que vem do sec. XIX, da época da ascensão da burguesia, e nos deu o romance e o drama burgueses»[101]. Este «cinema que quer fugir à intriga e à sequência – muitas vezes para se dar a experiência do tempo»[102] tem uma estratégia que se configura como «princípio fundamental de rutura com uma sequência resolutiva»[103] e que reveste um «carácter neurótico», «sem um clímax que alivie»[104].

[96] Bazin, 2002 : 316.

[97] «A montagem opõe-se essencialmente e por natureza à expressão da ambiguidade» (*ibidem*: 76).

[98] Monteiro, 1995: 924.

[99] «Agosto é um filme, de alguma maneira, contra a ficção» (entrevista em 1988, *apud* Monteiro, 1995: 928-9).

[100] *Ibidem*.

[101] *Ibidem*: 929.

[102] *Ibidem*: 932-3.

[103] *Ibidem*: 928.

[104] *Ibidem*: 932.

Apesar de tudo, passado o período pós-revolucionário onde emerge nitidamente uma linha documental e ensaística, alguns dos seus principais defensores – de Alberto Seixas Santos a Jorge Silva Melo – enveredam por caminhos da narrativa tradicional. O próprio João César Monteiro, na sua iconoclastia, domina como poucos as surpresas de uma narrativa muito pessoal. É o «regresso da representação e da identificação»[105], acerca de que Seixas Santos chega a falar em «recuo estilístico»[106]. João Botelho, interrogado (depois de *Aqui na Terra* e de *Três Palmeiras*) acerca do afastamento em relação à radicalidade dos seus começos, diz querer «dar elementos de identificação» aos espectadores «para lhos retirar em seguida»[107].

A recuperação na narrativa é concomitante com a emergência nos anos 80 dos filmes de género – policiais, etc. – tendência que entretanto é também trilhada por cineastas de uma nova *geração pós-modernista*[108].

Apesar de tudo, a radicalidade de intenções persiste, e os traços de uma narrativa elíptica e de uma representação extática e intensa permanecem como identificadores de escola. Mantêm-se os traços de uma cinematografia *sui generis* e *sine genere*[109]. É certo então que esta escola é avessa a definições simples:

> «O que haverá que tentar compreender é que tal escola não é, de facto, favorável à codificação da criação em géneros e modelos, pelo contrário, enquanto escola de resistência, é antes "indisciplinadora de almas", para usar a expressão de Fernando Pessoa»[110].

Conclusão

Todos estes aspectos acabaram por desenhar um perfil essencial da escola portuguesa que, embora com variações amplas, se tornou reconhecível e se erigiu

[105] Lemière, 1995: 10.

[106] Em texto apresentado na ante-estreia de *Paraíso Perdido* na Cinemateca, em 11 de Março de 1992 (*ibidem*: 10).

[107] *Ibidem*: 12.

[108] Leandro Ferreira, Joaquim Leitão, Ana Luísa Guimarães, Luís Alvarães, Pedro Ruivo, José Nascimento e outros.

[109] Monteiro, 1995: 809.

[110] *Ibidem*: 806-7.

enquanto cânone – nem sempre expresso – de uma certa crítica, cujos critérios são essencialmente de ordem metafísica: o belo, o tempo enquanto imanência, a dualidade sagrado/sacrílego, uma crença no momento de verdade e no real fenomenológico do cinema, etc.

Este cânone, mais do que estético – pois, como vimos, os filmes portugueses, apesar da sua diversidade, partilham quase todos de recursos de linguagem bastante constantes – é um cânone temático, baseado numa aspiração ao mistério e à transcendência e também muito centrado na questão da nacionalidade portuguesa sob a perspectiva de um certo messianismo que também não é novo na cultura nacional.

Em suma, não podemos ignorar que a noção de escola nacional cria ela mesma uma certa ideia de cinema que nem sempre corresponde aos filmes *per se*, mas que os conforma a um modelo essencial. Reconheço que esta caracterização estética da escola portuguesa corre o risco de forçar um bocado a unidade estilística de um cinema por si mesmo tão diversificado; porém, tanto se escreveu sobre ela que não podemos deixar de a encarar como um facto.

As marcas de um discurso feminista no filme *Daqui p'ra frente*, de Catarina Ruivo

Ana Catarina Pereira
Universidade da Beira Interior

> "Penso que ver um filme é ou deve ser uma experiência solitária e íntima (...). Tudo o que posso desejar é que este filme interpele o espectador seja de que forma for."

É DESTA FORMA que Catarina Ruivo responde à questão sobre o que pretende transmitir aos espectadores com *Daqui p'ra frente*. Nascida em Coimbra em 1971, Catarina Ruivo é licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema e especializada em montagem, tendo trabalhado nesta área nos filmes *Largo* de Pedro Sabino, *A Mulher Polícia* de Joaquim Sapinho e *Mal* de Alberto Seixas Santos. Em 1998 realizou e montou a curta-metragem *Uma cerveja no Inverno*, e em 2004 estreou a sua primeira longa, *André Valente*, após ter marcado presença em diversos festivais internacionais.

No seu último filme, *Daqui pr'a Frente*, foi responsável pela escrita, realização e montagem. Estreado em 2008, recebeu o prémio de melhor filme no Festival Caminhos do Cinema Português e o prémio do público no Rio de Janeiro International Film Festival. Assim, depois de uma longa-metragem aplaudida pela crítica, à qual se viria associar um circuito internacional inesperado para uma primeira obra, Catarina Ruivo provou novamente que merece a atenção e o respeito não apenas de uma elite cinéfila como também do público em geral. O artigo que aqui nos propomos apresentar resulta de uma análise fílmica da forma como a personagem feminina principal é tratada por Catarina Ruivo, complementada com uma entrevista à própria realizadora.

A vida real através da ficção

Em *Daqui p'ra frente*, Catarina Ruivo regressa à temática das famílias disfuncionais, residentes nos subúrbios de Lisboa. Se, em *André Valente*, a trama girava à volta de uma mãe recentemente divorciada, um pai que desaparece

Cinema em Português: IV Jornadas, 131-143

de casa de um dia para o outro e um filho que acusa o processo de separação, na segunda longa-metragem a realizadora opta por centrar a sua atenção num casal na casa dos trinta anos, que enfrenta uma crise conjugal. As diferenças entre ambos parecem estar na base dos problemas: enquanto Dora sonha com um mundo melhor que acredita ser possível de conquistar através da militância política, o marido prefere manter-se alheado de compromissos sociais. Idealista e sociável por natureza, a esteticista Dora representa um Portugal consciente da falência de alguns valores e da necessidade de mudança. Pragmático e centrado no seu pequeno mundo, o polícia António é o reflexo de um país que está cansado, desiludido com as pessoas e as instituições.

Como cenário principal, a realizadora escolheu o Montijo, cidade da margem-sul que funciona como dormitório da capital. Da vida na área metropolitana de Lisboa, Catarina Ruivo capta inúmeros pormenores que reconhecemos como reais: a travessia diária nos cacilheiros do Tejo, alguns episódios de criminalidade e os blocos de apartamentos, descaracterizados, onde só se vai dormir. Os retratos urbanos que oferece ao espectador têm o condão de mostrar sem explicar pormenorizadamente, sendo poéticos, reflexivos e participativos. Na segunda, como na primeira longa-metragem, estamos perante o trabalho de uma cineasta interessada no quotidiano, que gosta de contar histórias com gente dentro. A definição parece assentar-lhe bem, já que a própria se revê no seu conteúdo: "Como realizadora interessa-me filmar pessoas, sentimentos e relações. Como cidadã gostaria de ver a nossa sociedade civil mais informada e participativa, porque acredito que é esse o caminho para mudarmos o estado das coisas."

Adoptando um discurso político (não no sentido partidário, mas de consciência social), Catarina Ruivo apela assim ao inconformismo e à capacidade de reação ao que nos deixa descontentes e desconfortáveis – na entrevista e em *Daqui p'ra frente*. Talvez por esta razão, o militante Tomás – desempenhado por Luís Miguel Cintra – assuma a importância de um personagem "mais que secundário", expressão por mim criada para demonstrar o relevo de um papel tão bem estruturado quanto representado. No início do filme, Tomás é líder de um pequeno partido em que facilmente reconhecemos traços de um Bloco de Esquerda. As cenas que lhe são dedicadas mostram um homem desiludido, que carrega aos ombros o peso de um mundo cada vez mais fútil, sem valores e ideais. Num processo de quase "osmose cinéfila", é o seu cansaço que sentimos quando, emocionado, visualiza imagens do 25 de Abril, bebe

copos sozinhos num bar ou cumprimenta trabalhadores que lhe ridicularizam o discurso.

Dora, por sua vez, é frequentadora assídua das reuniões deste partido, revelando-se uma presença incómoda para Tomás, com quem mantém uma relação tensa e difícil. Se, por um lado, o líder representa os valores políticos que a esteticista também defende, por outro esta considera que a forma como têm comunicado com os eleitores é pouco mobilizadora das massas. A primeira discussão a que assistimos começa precisamente quando Dora lança a provocação de que o partido precisa de ideias novas: o slogan da campanha ("Um futuro para todos") relembra-lhe "Os amanhãs que cantam", pelo que propõe antes uma frase mais filosófica como "O EU és Tu". A proposta é bem recebida por todos, à excepção de Tomás, e adquire um significado especial já que o partido se chama precisamente Esquerda Unida (EU).

No final da reunião, Dora decide aceitar a sugestão dos camaradas e formar uma lista concorrente à de Tomás para as próximas autárquicas. A cena seguinte é filmada em grande plano, o que a torna algo claustrofóbica: do pequeno gabinete onde trabalha, a esteticista vai realizando alguns telefonemas com o objectivo de angariar elementos para a sua lista o que, para além de deixar as clientes visivelmente incomodadas, manifesta o seu cada vez maior desinteresse pela profissão. O trabalho diário é portanto encarado, à semelhança do que acontece com milhares de portugueses não realizados profissionalmente, como um mal necessário para que se coloque comida na mesa e se pague as contas no final do mês: outra situação comum nos dias que correm e que Catarina Ruivo não quis deixar de focar no seu filme.

O facto de a personagem principal ser uma esteticista com ambições políticas é também, por outro lado, um passo notório (consciente ou não, por parte da realizadora, não sabemos) na desconstrução de alguns estereótipos. Esta desconstrução é, do meu ponto de vista, alcançada através da junção de três elementos: a raridade de uma mulher que concorre a um cargo político em Portugal, a sua falta de formação superior e o exercício de uma profissão tradicionalmente ligada à beleza, ao supérfluo e/ou à futilidade. Tendo autoras como Laura Mulvey e Claire Johnston defendido que um cinema realizado por homens foi responsável por um olhar voyeurista, fetichista e masculinizado dos espectadores (e espectadoras, por universalização do mesmo) e concluído que este se traduzia na manutenção e justificação do sistema patriarcal

e de muitos preconceitos em torno da mulher, poderia dizer-se que o filme de Catarina Ruivo é uma alternativa a um sistema instituído.

A originalidade da situação que retrata é também reforçada pelos argumentos de Tomás que, ao conhecer as intenções de Dora, a alerta para o facto de não ter experiência nem passado político, ao que a esteticista contrapõe ter ideias e vontade. Os camaradas concordam consigo e confiam-lhe os votos. Para comemorar, sai de carro, pelas ruas do Montijo, até contar a novidade a dois gasolineiros com quem termina a beber cerveja, sendo que qualquer semelhança com a realidade, neste caso, nem sequer é mera coincidência: "A ideia deste filme partiu de uma situação real que me foi descrita por uma esteticista. Contou-me que fora eleita, na noite anterior, cabeça de lista pelo seu partido para as eleições autárquicas e que, para festejar, tinha andado de carro a buzinar pelas ruas da sua freguesia. Esta mulher a celebrar sozinha a sua vitória é para mim uma imagem de força de vida, e fez-me ter vontade de fazer um filme sobre alguém que se recusa a deixar cair os braços", afirma Catarina Ruivo.

No filme podemos ver ainda que, apesar da desconfiança e do conflito de gerações, Dora mantém o respeito e a admiração pelo trabalho, pela experiência e pela idade de Tomás, a quem faz questão de pedir conselhos depois de ser eleita. Dora representa assim o contra-argumento a um discurso instituído pela tradição e a mudança que as camadas mais jovens procuram incutir nos partidos de esquerda com representação parlamentar (Bloco de Esquerda e Partido Comunista Português). Em resposta a esta observação, a realizadora confirma: "Pareceu-me importante falar da nossa memória política porque vivemos em tempos em que é necessário repensar a organização do mundo e o que queremos para o futuro. E só podemos inventar o futuro se conhecermos e usarmos bem o nosso passado."

A política no feminino em Portugal

O contacto e a inspiração na realidade das pessoas mais próximas são assim visíveis ao longo de todo o filme. E se uma imagem cuidada, sobretudo no caso das mulheres, continua a ser pré-requisito em determinadas áreas profissionais, a política, pela exposição que comporta, é sem dúvida uma delas, facto que também não escapa à atenção da realizadora. Numa cena particu-

larmente interessante de *Daqui p'rá Frente* Tomás acusa Dora de se vestir como uma *top model* que procura seduzir os eventuais eleitores, ao que esta responde sinteticamente: "Eu sou assim, sou como sou. As mamas para onde estavas a olhar também fazem parte de mim." O olhar feminino e progressista por detrás da câmara resulta assim numa obra em que a protagonista, bonita, mas não vincadamente sensual, não se serve dos atributos físicos para alcançar os seus objectivos.

Sobre este aspecto, relembramos a história crítica feminista desenvolvida por inúmeras autoras que consideram ter existido, desde o início, um processo de exclusão das mulheres da história do cinema. Em 1972, Sharon Smith foi uma das primeiras autoras a alertar para esta questão. No primeiro número da revista *Women and Film* assinou um artigo intitulado *The image of women in film: some suggestions for future research*, onde afirma:

> "O papel de uma mulher num filme é sempre desenvolvido à volta da sua atração física e dos seus jogos de encontros com os personagens masculinos. Por outro lado, o homem não é mostrado em relação às personagens femininas, mas antes numa imensa variedade de papéis – lutando contra a natureza (*O velho e o mar; Moby Dick*; 2001: *Odisseia no Espaço*), ou contra o militarismo (Dr. Strangelove; Catch 22), ou provando a sua masculinidade nas pastagens (como em qualquer western de John Wayne). As mulheres proporcionam aos homens sarilhos ou intervalos sexuais, ou pura e simplesmente não se encontram presentes."[1]

À ausência a que foram votadas as personagens femininas reais no grande ecrã, contrapõem-se frequentemente, e no entender de Sharon Smith, uma conotação sexual explícita, tendência que Catarina Ruivo contraria ao filmar uma mulher independente, que, como já referimos, não faz da sua beleza física

[1] Smith, S. (1972). The image of women in film: some suggestions for future research. *Women and Film*, nº 1, p 13. Versão original: "The role of a woman in a film almost always revolves around her physical attraction and the mating games she plays with the male characters. On the other hand a man is not shown purely in relation to the female characters, but in a wide variety of roles – struggling against nature (*The Old Man and the Sea; Moby Dick; 2001: A Space Odyssey*), or against militarism (*Dr. Strangelove; Catch 22*), or proving his manhood on the range (any John Wayne Western). Women provide trouble or sexual interludes for the male characters, or are not present at all."

(não aprofundando a subjectividade deste conceito) uma arma de sedução e conquista de poder.

Desta forma, se fossem estabelecidas metas para este filme, uma delas seria certamente a de relatar, passo a passo, o crescente envolvimento de Dora na política, bem como os desafios, contrariedades e obstáculos enfrentados. *Daqui p'ra frente* poderá assim representar um microcosmos da situação de outras mulheres em Portugal, país onde muito se discute a inserção de quotas nos sistemas políticos, face à constante falta de representatividade de mulheres em cargos de poder.

Sendo Dora candidata às eleições autárquicas do seu conselho, considero que fará sentido relembrar a percentagem de mulheres eleitas para o mesmo cargo. Recorrendo a dados do Instituto Nacional de Estatística, e calculando as percentagens de representatividade, rapidamente percebemos que as câmaras municipais do país são, na sua grande maioria, presididas por homens.

	1993	**1997**	**2001**	**2005**	**2009**
HM	305	305	308	308	308
Homens	300	293	292	289	286
Mulheres	5	12	16	19	22
Percentagem	1,6 %	3,9 %	5,2 %	6,2%	7,1%

Fonte: `http://www.ine.pt` (site do Instituto Nacional de Estatística)

Se em 1993 existiam cinco mulheres presidentes em 305 autarquias, não pode dizer-se que a evolução destes números tenha sido francamente favorável ao sexo feminino. Dezasseis anos depois, apenas 22 mulheres presidem 7,1 por cento das 308 autarquias nacionais.

Ao nível da Assembleia da República, a realidade é ligeiramente distinta. Ainda assim, não podemos deixar de considerar que a evolução da percentagem de mulheres deputadas desde 1976 até aos dias de hoje tem sido lenta e difícil.

O quadro que se segue enumera os dados fornecidos pelo Instituto Nacional de Estatística (no site `http://www.ine.pt`) e pela própria Assembleia da República, em `http://www.parlamento.pt`.

Ano	Total de Deputados	Homens	Mulheres	Percentagem
1976	263	250	13	4,9%
1979	250	233	17	6,8%
1980	250	233	17	6,8%
1983	250	232	18	7,2%
1985	250	234	16	6,4%
1987	250	231	19	7,6%
1991	230	210	20	8,7%
1995	230	202	28	12,2%
1999	230	190	40	17,4%
2002	230	185	45	19,6%
2005	230	176	54	23,5%
2009	230	167	63	27,4%
2011	230	167	63	27,4%

Fonte: `http://www.ine.pt` (site do Instituto Nacional de Estatística) e `http://www.parlamento.pt` (site da Assembleia da República)

Pelo quadro apresentado, podemos concluir que, de uma percentagem de representatividade feminina que não chegava a atingir os cinco por cento nos anos que se seguiram à instauração da democracia em Portugal, se passou a uma percentagem média de 15 por cento na década de 90 e a menos de 30 por cento nos primeiros anos do século XXI.

O amor que tudo parece vencer

Mas para além da saga de Dora para tentar atingir a notoriedade política, *Daqui p'ra frente* é também uma bonita e ao mesmo tempo realista história de amor, sem príncipes nem princesas, bons ou maus da fita. Percebemos isso nas primeiras cenas do filme, quando Dora se esquece das chaves de casa e é obrigada a passar a noite à porta do prédio – António chega de manhã e leva-a para dentro ao colo.

A cena seguinte continua a revelar a cumplicidade e a paixão do casal que dança ao som de Vinícius de Moraes e Miúcha: "Quando a luz dos olhos meus e a luz dos olhos teus resolve se encontrar, ai que bom que isso é meu

Deus, que frio que me dá o encontro desse olhar". A banda-sonora repleta de tesouros da bossa-nova brasileira adquire também em *Daqui p'ra frente* um papel principal, particularmente no momento em que Dora espera fazer as pazes com António e coloca Maria Bethânia em alto som na aparelhagem: "Eu sei que tenho um jeito meio estúpido de ser e de dizer...", como um pedido de desculpas que ela não é capaz de fazer.

Após a última discussão do casal, em que ambos saem de casa para conduzir pelas ruas do Montijo, em direcções opostas, é novamente a música brasileira que complementa a dificuldade da separação. Chico Buarque canta "Como, se nos amamos feito dois pagãos, teus seios ainda estão nas minhas mãos, me explica com que cara eu vou sair...", o que nos trás de volta a uma das afirmações anteriormente citadas de Catarina Ruivo: "Como realizadora interessa-me filmar pessoas, sentimentos e relações." E são precisamente estes últimos que a cineasta capta quando se dedica à observação de um casal em fase de ruptura iminente, que discute com acentuada frequência. É a dificuldade de convivência no mesmo espaço e de cedência ao que é importante para o outro que a cineasta filma, fazendo de *Daqui p'ra frente* um reflexo das contrariedades de um amor que existe mas que vai sendo vencido pelo desgaste do tempo.

Este contraste entre ambos os personagens, sem tornar nenhum melhor do que o outro pela diferença, foi também um dos objectivos da realizadora: "Quando estava a escrever o argumento, falei com algumas pessoas sobre a organização das reuniões e eleições dentro de um pequeno partido, embora depois no filme não lhes tenha dado um tratamento realista. Queria filmar o mundo de Dora como um 'mundo de papelão', cheio de cores, quase como um filme musical, para que contrastasse com o realismo sombrio do dia-a-dia de António, que todos os dias é confrontado com a precariedade da vida." Talvez por essa razão Dora seja a personagem que se preocupa com a memória política, a luta que continua, o voluntariado e as horas dedicadas a uma causa em que acredita, enquanto António assume uma personalidade mais imediata, que vive o momento presente por ser o único que tem como garantido. Desta forma, numa discussão provocada pelo facto de António ter comprado uma mota nova com o dinheiro de ambos e sem ter consultado a mulher, este revela-lhe estar cansado de adiar a felicidade: "Quero ser feliz agora, contigo. Se não puder ser contigo, paciência!"

Segundo nos revela a realizadora, a criação da personagem masculina

principal (interpretada por António Figueiredo, que também participa na escrita do guião), exigiu alguns cuidados específicos. Para apreenderem determinados traços reais que o filme apresenta - como o facto de os polícias dispararem e entrarem em edifícios de uma certa forma, costumarem trabalhar em equipas de dois manifestando um espírito de camaradagem numa profissão visivelmente stressante, entre outros –, Catarina Ruivo e o actor/guionista passearam com algumas patrulhas pela cidade de Lisboa. Para a cineasta, apesar de António não revelar a envolvência social e política de Dora, este não é um desistente: "Quando escolho as personagens de um filme tento construí-las o mais complexas e contraditórias possível, porque isso as torna humanas. Para mim o António não é alguém que cruza os braços... Às vezes quando vemos a dor e a desgraça diariamente, o sentimento de impotência e de inevitabilidade pode esmagar-nos e tomar conta de nós."

Vida profissional versus vida pessoal

Recordando o histórico *slogan* feminista enunciado por Kate Millett no início da década de 70, *Daqui p'ra frente* é também um argumento a favor da teoria "o pessoal é político". Para além da estranheza que a candidatura de Dora causa, os obstáculos que esta enfrenta são também colocados pelo próprio marido que se queixa das suas constantes ausências. A teoria de que é na esfera privada (tradicionalmente considerada alheada da política) que se estruturam as relações de poder que estão na base de todas as formas de dominação reflete assim a falta de condições que muitas mulheres têm para assumir posições de destaque a nível profissional, uma vez que a exigência de um maior número de horas de trabalho restringiria o tempo que dedicam às suas constantes obrigações familiares. A impossibilidade de delegação de algumas destas "obrigações" e a incompreensão por parte de um marido ou companheiro resultam numa pressão à qual muitas mulheres acabam por sucumbir.

Esta desistência tão cinematograficamente documentada é a conclusão de inúmeros filmes já realizados em pleno século XXI. Em *Páginas de liberdade* (Richard LaGravenese: 2007), Hillary Swank interpreta o papel de uma professora que é colocada a dar aulas num liceu de um bairro problemático norte-americano. Criados num ambiente de criminalidade, tensões raciais e violência, os seus alunos, supostamente "incorrigíveis", aprendem consigo o

valor da tolerância, do conhecimento e mesmo da literatura. Para realizar tal feito, a professora dedica horas extra do seu dia a criar mecanismos de motivação até aí inexistentes, o que leva o seu marido a sair de casa, pela falta de atenção que lhe é votada. Também no cinema português, João Canijo é unanimemente considerado como um cineasta de mulheres fortes a quem, não obstante, raramente reserva um final feliz. Tanto em *Ganhar a vida* (2000) como em *Sangue do meu sangue* (2011), onde ambas as personagens principais são interpretadas por Rita Blanco, o destino final é revestido de dramas e perdas irreparáveis. A mensagem comum a todos estes exemplos parece ser a de que uma mulher forte é necessariamente infeliz na sua vida privada ou profissional.

Nesse sentido, *Daqui p'ra frente* é uma obra bem menos trágica e muito mais inspiradora. Apesar de se centrar numa estrutura social nitidamente patriarcal, refletida no visível desconforto que o protagonismo político de Dora ainda causa, esta consegue superar as expetativas e ser bem sucedida em ambos os aspectos da vida. O custo da sua independência não é uma vida emocional amargurada, compensada por horas excessivas de trabalho que parecem não deixar tempo para refletir sobre o que falta.

Neste sentido recordamos que, em 1974, Molly Haskell, na sua obra-referência para as teorias feministas do cinema, *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, diria que os *woman's films* são habitualmente caracterizados pela crítica anglo-americana como a conjunção perfeita dos desejos insatisfeitos de uma menina virgem ou de uma escritora idosa, "derramando as suas aspirações secretas na concretização do desejo ou no glorioso martírio, e transmitindo essas fantasias para a dona de casa frustrada. A imagem final é a de tardes molhadas e desperdiçadas."[2]

Por princípio, a autora afirma não concordar com a generalização do conceito *woman's film*, por considerar que deverão existir tantos tipos de filmes de mulheres como diferentes tipos de personalidades femininas. Para além disso, sublinha que um filme que se concentre nas relações entre homens não é pejorativamente apelidado de "filme de homens" mas antes de "drama psicológico". Num nível abaixo, os "filmes de mulheres", como as telenovelas,

[2]Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape: the treatment of women in the movies*. Chicago and London: University of Chicago Press, p. 153. Versão original: "... spilling out her secret longings in wish fulfillment or glorious martyrdom, and transmitting these fantasies to the frustrated housewife. The final image is one of wet, wasted afternoons."

preenchem uma necessidade quase masturbatória, tornando-se naquilo que designa como uma espécie de "pornografia emocial *soft-core* para as donas de casa frustradas". Em termos gerais, Molly Haskell considera que os temas nos quais se centram estes filmes podem ser invariavelmente reduzidos a quatro categorias, que frequentemente se sobrepõem ou combinam: o sacrifício (dela própria pelas crianças, do amante pelo casamento, da carreira profissional pela família...), a aflição de esconder um segredo, a escolha de caminhos que vão inevitavelmente influenciar a vida de outros e a competição, geralmente com outra mulher e por motivos passionais.

Em *Daqui p'ra frente* não existe este sacrifício, mas antes uma compatibilização entre vida pessoal e profissional que considero importante sublinhar. Trata-se assim de uma reflexão sobre um casamento desgastado pelo tempo mas salvo por um amor que (inexplicavelmente, como em quase todos os amores) sobrevive às diferenças. O final feliz oferecido por Catarina Ruivo manifesta uma resistência à eterna dicotomia "carreira profissional versus vida pessoal" e pode funcionar como uma inspiração positiva para as espectadoras femininas. Quando pergunto à realizadora se o desfecho que, a partir de certo momento, deixamos de acreditar ser possível, tem como objectivo passar uma mensagem de esperança, como "afinal é possível ser-se uma mulher pessoal e profissionalmente realizada", a cineasta responde de uma forma algo sonhadora, que representa a sua maneira de estar no cinema: "Fazer filmes é criar mundos onde, ao contrário da vida, podemos dar finais felizes às pessoas de quem gostamos."

Ainda assim, existe um preço a pagar pela felicidade conquistada, traduzível nos desentendimentos com o marido e na traição com a vizinha do lado. Participando Dora em tantas manifestações, há também um momento em que a sua luta divide (e chega a separar) o casal, quando esta se recusa a abandonar os grevistas de uma fábrica que se encontra na iminência de encerrar, fazendo frente à polícia, com António no meio. Assumindo um carácter menos intimista do que *André Valente*, a segunda longa-metragem da realizadora coloca o casal em relação com os outros, que consequentemente influem na sua esfera privada. Neste sentido, Açucena, a vizinha do lado, tem um papel bipolar e curioso no desenrolar da narrativa, representando simultaneamente o lado bom e mau de cada ser humano, ou as duas faces da mesma moeda. Sendo o trabalho de Catarina Ruivo extremamente realista, esta parece uma divagação filosófica ou mesmo teatral por um personagem etéreo, um demónio que seduz

António e um anjo que lhe mostra o quanto ele ainda ama Dora. A realizadora concorda com a definição: "A personagem foi escrita para a Rita Durão e pensei sempre nela como algo irrealista, um 'sempre-em-pé' que nunca se rende e que nos lembra que é sempre possível reinventarmo-nos."

Tal como Açucena e Tomás, a mãe de António é outro dos personagens secundários de relevância fundamental para a narrativa. A brilhante interpretação de Isabel Ruth é conseguida com diálogos-tipo colados à realidade, onde nem sequer falta a observação mais típica: "Estás mais magro, filho. Não te fica nada bem!", ou as eternas questões: "Quando é que me dás netos, António? Porque é que não vens cá mais vezes? Ficavas mais bem alimentado, fazias-me companhia. Estou para aqui tão sozinha, aos bichos." Diálogos de uma mãe que percebe os problemas do casal e que, de alguma forma, julga a nora pela falta de atenção que dá ao filho e às respetivas tarefas domésticas "naturalmente destinadas" à mulher da casa.

Sobre esta facilidade de reconhecimento dos diálogos por parte de quem os escuta, a realizadora afirma: "Todas as personagens têm bocadinhos de nós e/ou de pessoas que conhecemos, é isso que lhes dá espessura. Mas o que me interessa filmar em ambos os filmes (em *André Valente* e em *Daqui p'ra frente*) é a forma como, no meio da rotina e da adversidade do quotidiano, as pessoas conseguem inventar oásis de felicidade e encontrar prazer e alegria nas pequenas coisas." *Daqui p'ra frente* é portanto um imenso retrato das relações – amorosas e sociais – dos dias que correm. Por um lado, é mais do que uma abordagem sociológica sobre as dificuldades que uma mulher enfrenta para seguir uma carreira política em Portugal, adensadas por uma vida pessoal que requer iguais atenções e cuidados. Por outro, é também mais do que uma filmagem teatral do quotidiano de um casal e de três personagens secundários que giram à sua volta e adquirem uma importância crescente ao longo da trama.

Uma história que surpreende, mesmo até ao momento final. Depois de ser sido raptado por três menores que haviam planeado um assalto, António é confrontado com a morte e volta para casa, onde chora nos braços de Dora. O filme podia ter terminado assim, mas a realizadora escolheu uma cena mais metafórica, não ao jeito "e viveram felizes para sempre", mas mais ao jeito "superaram as diferenças", "fizeram as pazes", "passearam na mota de António" e "colaram juntos os cartazes de Dora".

O "Eu és Tu", mensagem sugerida pela esteticista da margem Sul, é o

novo slogan do partido e, simultaneamente, a mensagem final de um filme em que é tão fácil a espectadora (e o espectador) se identificarem. Poesia não demasiado lírica que apetece "ler". Catarina Ruivo não é portanto uma cineasta de extremos: não cai na vulgaridade ou no facilitismo de um cinema *mainstream*, nem se rende a divagações excêntricas que apenas agradam a pequenos nichos de um mercado já, por si, bastante reduzido. Uma posição tão rara quanto necessária no cinema português.

Referências bibliográficas

Haskell, M. (1987). *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*. Chicago: University of Chicago Press.

Johnston, C. (1982). The subject of feminist film theory/practice. *Screen*, 21.

Millett, K. (2000). *Sexual politics*. Champaign: University of Illinois Press.

Mulvey, L. (1979) Feminism, film and the avant-garde. *Framework*, 10.

Smith, S. (1972). The image of women in film: some suggestions for future research. *Women and Film*, nº 1.

Os documentários de António de Almeida e outros cinemas sobre Timor

Vicente Paulino
Universidade de Lisboa

Os documentários de António de Almeida

NNA SUA MISSÃO E CAMPANHAS ANTROPOLÓGICAS, António de Almeida conseguiu observar mais de 4.000 angolanos e cerca de 3.000 timorenses, para além de 300 santomenses e 50 chineses de Macau. Enquanto investigador, professor e deputado (1953, 1954, 1957, 1963, 1964, 1966, 1968, 1969), ele deslocou-se gradualmente ao território timorense, recolhendo informações e dados para o estudo antropológico, em que registou dezenas de características anatómicas e fisiológicas dos naturais, não esquecendo de elaborar também registos sobre os costumes e técnicas tradicionais, quer sob a forma de registos escritos, quer de registos fotográficos e audiovisuais.

A estes últimos registos, importa dizer que as primeiras vontades políticas da Missão Antropológica de Timor, chefiada pelo Prof. António de Almeida no sector do documentário cinematográfico nas primeiras visitas e pesquisas em Timor, foram de uma curta passagem (mais ou menos de três anos). Em virtude dessa passagem, António de Almeida produziu alguns documentários sobre "A construção de Timor", "Caça e Pesca em Timor", "Acção Missionária em Timor", "Danças e Jogos Timorenses"[1]. Estes documentários na história geral do cinema, por vários traços idiossincráticos, são de ordem espacial e temática cultural de um povo. Como é óbvio, estes traços funcionam pelas comodidades teóricas e práticas no que respeita aos estudos culturais, com um dominador comum entre os documentários dos antropólogos daquela época, que terá de ser designado como "documentário antropológico".

Seja qual for a teoria adotada e se pensarmos analiticamente, os documen-

[1]Todos os documentários de António de Almeida estão disponibilizados pelo IICT no seu site: `http://www.tvciencia.pt/tvcarq/pagarq/tvcarq01.asp` (consulta a 25/8/2011).

Cinema em Português: IV Jornadas, 145-169

tários de António de Almeida, que por definição, se integram em dois conceitos básicos e centrais no campo documentário: o de "proposição assertiva" e o de "indexação". O primeiro designa o campo documentário como lugar do discurso fílmico que está sobrecarregado de determinados enunciados que possuem característica assertivas, ou afirmações sobre a realidade, como no caso do "documentário antropológico" que, do ponto de vista assertivo, traz um saber sob a forma de uma afirmação sobre o universo do outro. O segundo conceito aludido faz parte da visão lógico-análitica do documentário que pode ser definido como "indexação". É um conceito muito importante para um ou mais documentaristas, mas não deve ser confundido com a "indicialidade" que designa uma potencialidade da imagem bastante distinta. Sendo assim, por indexação, entende-se um conceito que aponta para a dimensão pragmática e receptiva do documentário (Ramos, 2001).

António de Almeida, enquanto chefe da equipa da Missão Antropológica de Timor e com a colaboração da Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar, produziu um documentário que reportava sobre "A Construção de Timor" (1954), cujo título era sugestivo. Este documentário tem a duração de 23 minutos e 51 segundos com o suporte de Cassete Betacam Digital, e com o apoio técnico de imagem (Salvador Fernandes), locução (Raul Feio) e montagem (Salvador Fernandes). Era uma produção com imagem a cores e som.

O realizador dividiu o plano de produção da imagem do documentário "A Construção de Timor" nos seguintes temas: apresentação da ilha, os meios marítimos e aéreos, os órgãos administrativos e políticos, situação social e as infra-estruturas, os efeitos da Segunda Guerra Mundial, estilo de casas nativas, as obras da cidade de Díli, reconstrução da Província de Timor, estado sanitário da gente de Timor, novos bairros na capital timorense, largos arruamentos e o bairro do Faraó (supostamente, Farol), monumento que invoca a epopeia do Eng. Artur do Canto Rezende, activação da produção de materiais de construção, transformação da madeira em tábuas, desenvolvimento da reconstrução, benefícios da mecanização da agricultura, aumento da produção da Província de Timor, base de alimentação dos timorenses, a cultura do chá, o café de Timor, os produtos agrícolas, a pecuária, as vias de comunicação, as comunicações de rádio e telegráficas, desenvolvimentos e reconstruções das zonas da província.

Produziu também outro documentário com o título "Caça e Pesca em Ti-

mor", sem indicação da data de produção. Era um documentário com a duração de 14 minutos e 22 segundos e produzido com o suporte de Cassete Betacam Digital e com o apoio técnico de imagem (Salvador Fernandes), locução (Raul Feio) e montagem (Salvador Fernandes) e som (Eng. Hidalgo Barata). Uma produção de imagens a cores e com som. Um documentário que relatava a história da caça e pesca do povo de Timor, segundo o qual:

> "Em Timor as grandes caçadas feitas no tempo seco constituem verdadeiras festas que dão desusada vibração e colorido às vastas planícies e encostas da província. Timor é pobre de fauna cinegética, contando-se entre as espécies dignas deste nome apenas os veados, os búfalos e os porcos do mato" (fita de 45s a 1m-06s) e "Se todos os timorenses esgaçam com satisfação e entusiasmo, só alguns deles se votam à pesca, ocupação que exercem não só como meio de angariarem alimento, como também com fim lucrativo. Em Timor pescam-se peixes de várias espécies, nos ribeiros e nas lagoas de água doce e salgada e no mar, mas aqui nunca muito longe do litoral. Certos crustáceos que lembram os camarões são apanhados nos cursos fluviais das montanhas e das planícies, chegando por vezes, os das ribeiras meridionais da província a atingir dimensões de pequenos lagostins. (fita de 06m-o4s a 06m-44s).

"Acção Missionária em Timor" foi outro documentário produzido pela equipa da Missão Antropológica de Timor. É um documentário com a duração 21 minutos e 52 segundos e produzido com o suporte de Cassete Betacam Digital e com o apoio técnico de montagem: som local e fotografia (Salvador Fernandes), locução (Raul Feio), som (Eng. Hidalgo Barata) e comentário (Pe. Basílio de Sá. Uma produção a cores e com som. O plano de produção da imagem foi dividido de acordo com os temas relacionados à história da presença dos missionários em Timor e à "conquista espiritual dos timorenses à inviolável Pátria portuguesa", como afirma o realizador; não deixando de reportar também a imagem e o texto sobre o Colégio de Maliana (fita de 04m-48s a 07m-30s), a escola de Fuiloro no respeitante à visita do governador Serpa Rosa a esta instituição escolar (fita de 07m-33s a 08m-02s), o Colégio de Ossu (fita de 08m-06s a 09m-55s) e o colégio de Soibada que foi, desde

muitos anos, considerado como Coimbra de Timor (fita de 11m-37s a 19m-07s), incluindo a reportagem sobre os jogos de futebol e voleibol que os alunos do Colégio de Soibada praticavam naquela época (fita de 19m-10s a 21m-43s).

"Dança de Timor" é outro documentário produzido e filmado directamente pelo Professor António de Almeida. É um documentário com a duração de 14m-14s, reportando algumas das danças timorenses que são expoentes de cultura e espelho de hábitos e costumes da gente de Timor, tais como: a *dança de Neli* do povo bunak de Bobonaro – esta dança é constituída por mulheres e homens vestidos com traje timorense denominado, em tétum "táis", eles dançam, cantam e elevam ao ar espigas de arroz; a *dança de Loro-Sai* do povo mambae de Ainaro – é uma dança que manifesta a vitória e dominada por um grupo de homens e mulheres vestidos também de traje, em que os homens movimentam o corpo e erguem as espadas cantando, as mulheres também alinham os seus passos e tocam o tambor. Antigamente esta dança só terminava com o corte da cabeça de prisioneiros; a *dança da Cobra* do povo de Laclubar – é uma dança dominada por um grupo de mulheres vestidas de "táis" e que avançam lentamente em linha, circulando a tocar instrumentos musicais e enquanto os homens, diante delas, executam movimentos ritmados, agitando lençóis; a *dança do Milhafre* do povo de Balibo – é uma dança do pássaro que simboliza a liberdade, uma dança com apenas duas movimentações ritmadas: dançam frente a frente, ora avançando e recuando, ora cruzando-se; a *dança dos lençóis* manifestada pela população de Suai – é uma dança de agitação dos lençóis, uma dança normalmente dominada por mulheres.

"Imagem de Timor" é uma reportagem fotográfica com a duração de 22m-58s e sem som. Apresenta a imagem dos liurais, dátos e respetiva população timorense, dançando em trajes tradicionais "táis" (fita de 05s a 05m-44s), apresentando também a paisagem de Timor, a imagem de inauguração dos edifícios pelo governador Serpa Rosa, a religião e a educação e o artesanato timorenses (fita de 06m-45s a 22m-40s). "Artes e Oficios timorenses" produzido, mais uma vez, pela equipa da Missão Antropológica de Timor, com a duração de 22m-08s e produzido com o suporte de Cassete Betacam Digital. A equipa técnica da produção deste documentário era composta pelos seguintes elementos: realizador e filmagem – António de Almeida; composição do som – Eng. Hidalgo Barata; locução – Raul Feio; montagem, composição fotográfica e som local – Salvador Fernandes. Um documentário que apresenta os grandes temas, tais como a escultura de figuras em chifres de búfalo;

metalurgia, fabrico de objetos figurativos em latão; ourivesaria; entrelaçados e cordoaria; fabrico do sal e olaria e habitação timorenses.

A equipa da Missão Antropológica de Timor, por sua vez, produziu três documentários fotográficos sem som com o título "A Missão Antropológica de Timor". O primeiro é uma reportagem de curta-metragem com a duração de 6 minutos, apresentando algumas imagens sobre a chegada de um navio português à praia de Díli, as ruas de Díli e a vista aérea da paisagem do território; o segundo documentário é também de curta-metragem com a duração de 22m-41s, reportando a realidade de Timor com apresentação das imagens já referidas. Apesar de tudo, neste segundo volume, focalizam-se muito as atividades agrícolas e pecuárias e de investigação geológica; o terceiro regista a duração de 25m-19s e, embora acrescente mais algumas informações, a temática é a mesma.

O outro documentário que tem uma forte ligação com os outros já referidos é "Timor vistas gerais", com a duração de 27m-2s; três volumes documentários intitulados "Timor política": o primeiro tem a duração de 20m-59s, o segundo de 15m, e o último de 21m-25s. Os timorenses têm uma cultura própria, que são as danças e lutas de galo, tendo sido documentados numa reportagem intitulada "Danças e jogos de Timor" em três episódios. O primeiro episódio tem a duração de 11m-18s; o segundo de 19m-18s; e o terceiro, uma duração de 13m-34s. Todos os documentários referidos foram produzidos sem som.

A construção da lusitanidade imaginária em Timor nos seus documentários

Com base nos factos verídicos e nas realidades produzidas antropológica e culturalmente, António de Almeida, no horizonte dos seus referidos documentários, apresenta as formas de "lusitanidade imaginária" no espaço de representações da identidade e das manifestações sócio-culturais timorenses a partir das imagens cinematográficas.

A mais interessante exclamação no documentário "A Construção de Timor", que deveria ter sido considerado como um dos pontos mais altos da identidade lusitana imaginada em Timor, foi uma manifestação afirmativa e espontânea do realizador no respeitante à apresentação da ilha:

> Nos princípios do século XVI, em pleno apogeu da expansão portuguesa no extremo oriente, navegadores nossos arribaram à ilha de Timor, palavra bem sugestiva e que em malaio significa oriente, esse oriente tão obstinadamente procurado e percorrido em todos os sentidos pelas indomáveis naus de Portugal dantém (fita de 54s a 01m-14s).

A mesma realidade foi apresentada também pelo realizador no seu documentário "Acção Missionária em Timor", dizendo aos portugueses que "a ilha de Timor foi uma paragem maravilhosa, uma ilha outrora escondida nos confins do Oriente". Foi uma admiração bem exclamada e reportada, mas em certas circunstâncias, começou a reportar a imagem de Timor como uma "Ilha de ninguém, para que logo pudesse ser portuguesa. Adversa à influência de mouros traficantes, para mais facilmente haver de ser cristã. Reduto inabalável, onde o domínio português, disperso por toda aquela zona insular, se acolheu perseguido, numa hora negra de infortúnio nacional" (fita de 58s a 01m-36s).

Se Timor era uma ilha de ninguém, então era terra de quem, segundo o documento histórico de Timor, antes de os portugueses aportarem a esta ilha, o território já era habitado por um povo agricultor ainda rudimentar; uma ilha de cruzamento cultural entre os povos papua-malaios e austronésios desde há 40 mil anos. Neste aspecto, Timor foi, desde o início, uma terra de gente de diferentes culturas para que logo pudesse ser timorense, de que os próprios portugueses até então faziam parte. Por isso, a utilização da expressão Timor uma "ilha de ninguém" na reportagem foi um erro que o próprio realizador cometeu e, para a qualidade do documentário, não devia ter utilizado tal expressão.

Ao longo do documentário vê-se e ouvem-se os relatos do repórter sobre a realidade da ilha de Timor e as detalhadas informações acerca das obras em execução e obras realizadas, como símbolo da construção de uma identidade lusitana imaginária na terra de Timor, e era essa que constituía todo o documentário "A Construção de Timor", segundo a qual:

> "Não obstante as enormes dificuldades, principalmente privadas da imensa distância a que Timor se encontra da metrópole a sua reconstrução haverá conseguido dentro dos lustros o almejado

> desenvolvimento com maior proveito para a província e grande honra par a nação, e eis mais alguns marcos da reconstrução, Balibó, Ocússi, Atsabe, Laga, Lospalos. Dominando Timor fica o Monte Ramelau, de lá se pode adivinhar todo o ingente esforço que vem sendo desenvolvido sobre o impulso carinhoso entusiástico do governo central e este é o ponto mais alto da nação, verdadeiro padrão da presença eterna de Portugal no oriente" (fita de 22m-01s a 23m-27s).

O Monte de Ramelau era, sem dúvida, considerado como o monte mais alto de Portugal, como destacava o manual escolar de Geografia Portuguesa na epopeia da colonização portuguesa. No entanto, a identidade lusitana imaginária na terra de Timor não só foi afirmado pelo reconhecimento do referido Monte, mas ainda por outras manifestações culturais que se tornaram úteis para reforçar a presença da lusitanidade nesta terra, como revela outro documentário do realizador António de Almeida, intitulado "Caça e pesca em Timor":

> Algumas espécies piscatórias de Timor apresentam cores variadas, interessantes e pouco vulgares, e assim, na rude simplicidade destas atividades seculares, que os nativos timorenses angariam uma importante parcela do seu sustento e se tornam úteis elementos, dentro da cada família, que é a nação portuguesa (fita de 13m-49 a 14m-12s).

No entanto, o documentário "Caça e Pesca em Timor" e as "danças e jogos timorenses" numa perspetiva histórica e cultural, apresenta o estado de uma determinada atividade que os timorenses coordenam e executam colectivamente para aprofundar os seus traços identitários, herdados dos seus antepassados. É de se salientar também que a presença dessa relação de colectividade no horizonte do documentário ou filme produzido cinematograficamente, pode estabelecer ou reforçar o espírito de união, como perspetiva para a afirmação de uma identidade nacional timorense que se tornou hoje uma realidade.

A Lusitanidade imaginária proclamada por António de Almeida (Professor, investigador, deputado e realizador do documentário) não apagou o valor

heróico timorense enquanto *guerreiro* e *marinheiro*, e relativo a esta última terminologia, o realizador confessou que:

> "Os timorenses são excelentes marinheiros manejando destramente a vela e os remos. Nas noites calmas tão vulgares durante maior parte do ano, os nativos chamam o vento assobiando-lhe. Para arpoarem os pequenos baleotes e os peixes de maior corpulência os timorenses atiram-se à água, junto à costa ou ao largo, munidos de óculos por eles próprios fabricados, com chapa de vidraça, fixados com cera ou com uma armação de madeira. Os óculos encostam-se hermeticamente à face. Uma espingarda ou besta de madeira, munida de elástico de câmara-de-ar à guisa de mola arremessa as setas (fita de 11m-39s a 12m-49s).

A civilização timorense foi cada vez mais influenciada pela civilização europeia, dita cristã romana; esta encontrou já no território alguns timorenses baptizados (embora ainda em número diminuto) e assimilados, que começaram a construir as suas casas e a produzir artes e ofícios típicos baseados nas características ocidentais. "Assim labutam os timorenses, cada vez mais influenciados pela nossa presença civilizadora. Contribuindo na medida das suas possibilidades para o progresso da sua terra mãe, e de Portugal inteiro, que muito amam, e pelo qual através dos séculos, tantos deles têm generosamente dado a sua vida" (in Artes e Oficios Timorenses, fita de 21m-45s a 22m-05s).

A civilização ocidental, dita cristã, foi transmitida pelos missionários através da evangelização e educação, por exemplo, as raparigas aprenderam a fazer costuras e bordados e os rapazes timorenses foram obrigados a jogar o futebol no intuito de integrá-los na soberania portuguesa. A propósito disso, em documentário "Acção Missionária em Timor", António de Almeida afirmou que "Perante os rapazes do Colégio de Soibada, perfilados em comovido sentido, a bandeira nacional vai descendo e descendo lentamente, para de novo, amanhã e sempre, voltar a ser hasteada, nesta terra, onde Portugal chegou, levado pelos anseios cristãos, do seu ideal missionário" (fita de 21m-19s a 21m-43s).

Para tanto, a importância dessas representações "caça e pesca, danças e jogos e diversidade linguística" enquanto elemento imaginário da afirmação da identidade nacional timorense e da elaboração de suas relações sociais, políticas e culturais que, de certo modo, são como uma forma de compreender

as imagens que circunscrevem a "lusitanidade imaginária" em Timor, ou a "portugalidade dos timorenses" enquanto memória partilhada na epopeia da colonização portuguesa, em que se constatava desde "Minho a Timor somos todos portugueses". Tal constatação assinalou a mudança do modelo político colonial que inicialmente estava baseado numa teoria social darwinista e que, a partir de 1951, assimila o lusotropicalismo, teoria social desenvolvida por Gilberto Freyre, sobre um multiculturalismo assente num denominador comum: a língua portuguesa como pátria.

Outros documentários produzidos na época da colonização portuguesa

O cinema colonial é portador de uma rica iconografia reveladora da "superioridade da civilização ocidental sobre as civilizações exóticas". Os documentários ou filmes feitos directamente nas colónias devem ser apresentados como um elemento da indústria colonial, onde se divulga tudo quanto um europeu (seja um português, um espanhol ou um francês) deve saber sobre o seu império e onde se orienta (no caso do império português de então) a mentalidade metropolitana para uma compreensão racional do que se passa com a vida da gente das colónias. É de se salientar também que os documentários e filmes produzidos nas colónias compõem hoje um dos valiosos documentos que informam o olhar da sociedade europeia (seja positivo ou negativo) sobre o mundo do outro.

Em virtude deste contexto, pode dizer-se que, por um lado, o documentário de António de Almeida é um documentário antropológico e etnográfico produzido nos anos 50 a 60, e se tornou um traço documentário do cinema daquela época, não deixando, porém, de incluir também outros documentários (que vão ser abordados a seguir) de António Lopes Ribeiro, Tony Berwald, Ricardo Malheiro, João Mendes, Miguel Spiguel, Ruy Cinatti, Ribeiro Soares, J.N. Pascal-Angot, Jean Mazone, Manuel António Pires, Raquel Soeiro de Brito, António de Machado[2]. Os trabalhos cinematográficos dos referidos realizadores trataram quase do mesmo tema sobre Timor, porque se deslocaram

[2]Os títulos de documentários destes realizadores estão disponibilizados no site `http://guerracolonial.home.sapo.pt/filmografia/filmes.html`(consulta a 13/9/2011).

ao território um após outro, isto é, o que lhes importava naquela altura, era realizar um documentário de longa ou curta-metragem como se fosse escrever um livro ou pintar um quadro.

Foi em louvor do glorioso nome de Portugal na terra de Timor que, pela primeira vez, em 1946, a Sociedade Portuguesa de Actualidade Cinematográfica (SPAC)[3] sob a supervisão de António Lopes Ribeiro, dedicou dois volumes documentários "Jornal Português" (episódio 55 e 57), onde relatava a história da chegada dos repatriados de Timor ao cais de Alcântara de Lisboa, após terem sofrido durante os anos de ocupação nipónica, incluindo os dois netos do régulo D. Francisco da Costa Aleixo "vítima dos invasores nipónicos", como heróis de Portugal. O mesmo supervisor dessa agência produtora cinematográfica de propaganda colonial produziu em 1953 "O Jubiléu de Salazar", onde relatava as diversas cerimónias que, ao longo do país, foram assinaladas – por imperativo de consciência nacional, mas contra a vontade de Salazar – para comemorar o vigésimo quinto aniversário da sua presença no Governo do Estado Novo. O cortejo foi organizado por Cancela de Abreu, no qual participaram o povo, as forças armadas, e representantes dos nativos da Guiné, Moçambique e Timor.

De facto, o visionamento das séries de documentários cinematográficos de propaganda colonial deixa claro que a escolha das notícias relativas a Portugal e ao "Ultramar", o teor dos textos da narração e a seleção dos espaços filmados traduzem a mutação ideológica que configura "o mundo que o português criou" (Freyre, 1964), reforçando-o pelo culto de personalidade da principal figura do regime do Estado Novo que, segundo Maria do Carmo Piçarra (2006) vai sempre ao cinema. Se, durante a primeira metade do século, a política colonial portuguesa se definia ainda em função do "mapa cor-de-rosa" e tinha subjacente uma visão antropobiológica, com a revisão constitucional de 1951 essa política passa a ser "vocação ontológica" que, por definição, é procurar consolidar a "identidade lusitana" nas colónias numa perspetiva de reforçar a "missão civilizadora" dos portugueses enquanto povo naturalmente apto para estabelecer o novo contacto com o Outro, através da partilha cultural e do convívio fraterno. Em virtude deste contexto, o Estado Novo definiu novamente Portugal como uma nação multi-racial e pluricontinental.

[3]Esta agência produtora cinematográfica produziu o "Jornal Português" (1938-1951) que foi o único noticiário cinematográfico oficial realizado em Portugal que atravessou dois períodos conflituosos da história mundial: 1936-1939 e 1939-1945 (Braga, 2006).

Com a nova política portuguesa de "vocação ontológica", a aproximação da metrópole ao território das suas colónias era, cada vez mais, consolidada pela vocação de difusão cultural, artística e de desenvolvimento do fomento agrícola. No horizonte dessa política de difusão, a Agência Geral do Ultramar que se definia como espaço de "divulgação e de orientação" dos estudos das colónias, começou apoiar a produção dos documentários de curta e longa-metragem sobre o território e a gente das colónias. No caso de Timor, a Agência Geral do Ultramar sob a orientação do realizador Ricardo Malheiro, produziu o documentário "Ecos da Viagem Ministerial ao Oriente" (1952), onde relatava a passagem da visita oficial do Ministro do Ultramar – comandante Sarmento Rodrigues e sua esposa Maria Margarida Guerra Junqueira Sarmento Rodrigues – à Índia Portuguesa, Timor e Macau e foram recebidos com oferendas de valiosos presentes de ouro, prata, marfim e pedras preciosas.

Ainda em 1952, o realizador Ricardo Malheiro, sob patrocínio da Agência Geral do Ultramar, produziu o outro documentário intitulado "Timor, Portugal dos Mares do Sul"[4], que reportava a imagem da cidade de Oecussi, aterragem de avião, cortejo do trabalho, corrida de cavalos, desfile de guerreiros, dança da pomba, um grupo de missionários e de oficiais de marinha; e em 1953, realizou outro documentário com o título: "Viagem Ministerial a Timor. Viagem de sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente – Timor viagem Ministerial às Províncias do Oriente – Timor", onde relatava a crónica de viagem do tal ministro e sua esposa que foram recebidos pelo governador Serpa Rosa com a apresentação do desfile da Mocidade Portuguesa, de naturais de Díli a cavalo, visita ao enclave de Ocussi, Ainaro – dança de *lorsá* e dança da pomba com lenço branco.

A construção de Timor foi muito lenta, embora já na época do governador de Timor, Celestino da Silva, começou a haver uma transformação positiva. Além disso, em algumas partes, essa transformação tinha sido realizada com a utilização de trabalho forçado: início do enxugo dos pântanos de Díli, criação de um serviço de água potável de Díli, instalação das missões dos jesuítas e canossianas em Soibada em 1899, expansão da escolaridade (que não ajudou a alfabetizar todos os timorenses, porque a sua expansão encontrava-se só no quadro da formação dos filhos de *liurais – reis*), fundação da companhia

[4]O apoio técnico: realizador (Ricardo Malheiro), texto (Redondo Júnior), fotografia (João de Macedo), dirigente do som (Luís Barão), locução (Raul Feio), laboratório de imagem: Lisboa filme. Data de distribuição: 1953.

agrícola SAPT (Sociedade Agrícola Pátria e Trabalho). Esta última dedicou especial atenção à plantação do café, coqueiro, cacau, entre outras atividades agrícolas realizadas no seio da sociedade timorense. Em virtude das atividades realizadas pela SAPT, em 1950, Tony Berwald, sob o patrocínio da referida instituição, produziu um documentário intitulado "Ressurgimento da Agricultura em Timor", onde reportava a estátua de Celestino da Silva (fundador da SAPT), que estava bem visível na vila cafeeira de Ermera; reportando também a imagem dos trabalhadores do café – homens e mulheres – que transportavam este produto local a Díli e que, de seguida, era transportado para Lisboa no navio KTM (Holanda). Não se limitou, porém, a apresentar no documentário tudo o que estava relacionado com a cultura do fomento agrícola: Cacau, borracha, incluindo também a apresentação de danças timorenses e a construção da nova sede da SAPT em Díli.

Outros documentários produzidos ou patrocinados pela Agência Geral do Ultramar foram os seguintes: "As Missões em Timor" e "Reconstrução de Timor" (1955); "Timor" (1958); "Apontamentos Turísticos de Timor" (1960) da autoria do realizador Aquilino Mendes, "Timor" (1962) de Ruy Cinatti; "No Extremo Oriente Português" e "Timor Português" (1960) e "Timor – Apontamentos Turísticos" (1971) de Miguel Spiguel. Estes documentários reportavam a imagem paisagística exuberante de Timor (flora, fauna, lagoas, praias, comunidade piscatórias), danças, artesanato timorenses, tecelagem, olaria, cerimónias nativas, incluindo bailados típicos, apresentando ainda o documentário "O Exército de Timor" produzido pelo Serviço Cartográfico do Exército, onde registava a reportagem sobre os aspectos do Quartel Militar de Lospalos e outros aquartelamentos e postos fronteiriços, incluindo também alguns edifícios escolares e assistência sanitária, juramento de bandeira de soldados timorenses.

Produção pós 1975

Após o 25 de Abril de 1974, o retrato de Timor passou a ser tratado de maneira diferente, isto é, a imagem de Timor começou a ser reportada a partir da narrativa ficcional. Sendo assim, as narrativas ficcionais não deixaram de se basear na história real, como no caso do filme "Flores Amargas" de Margarida Gil, que estimula a relação luso-timorense pela cultura da liberdade.

"Flores Amargas" é o nome de um ritual timorense que simboliza o tempo em que a alma se separa do corpo. No entanto, o filme "Flores Amargas" narrava a história de um jovem e de uma criança timorenses (Angelino e Romualdo Silva), refugiados timorenses no Vale do Jamor, Quinta dos Balteiros, local onde conversam sobre a invasão de Timor pela Indonésia, onde recordam a beleza das montanhas, vales e rios da ilha, onde convergem dois grupos timorenses (Fretilin e UDT), onde os timorenses partilham, pela primeira vez, a mesma preocupação e a mesma experiência na diáspora, que não é definida por pureza ou essência, mas sobretudo, pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias e por uma concepção 'identidade' que vive com e através, não a despeito, da diferença (Hall, 2006).

A verdade é que, na diáspora, todos os dias, os timorenses mais velhos contavam as interessantes lendas sobre a formação da ilha aos mais novos. "O Crocodilo e o Rapaz" foram considerados como o mito fundador da ilha e do primeiro homem de Timor, de acordo com o título do documentário de José Barahoma: "E Assim Nasceu a Ilha de Timor", produzido em 1998 e constituído pelos seguintes intérpretes/personagens: Justino Guterres (Senhor da Palavra), Wilson Marques (Rapaz da Floresta), Luísa Marques (Rapariga da Floresta), Ruben Marques (Criança da Floresta).

Timor é uma ilha que atrai o olhar da gente de outras culturas, que procura saber a localização exacta daquela antiga colónia portuguesa. Uma terra que deixa as pessoas angustiadas pela sua exuberante beleza tropical, deixa as pessoas sentir o seu calor oriental e deixa as pessoas à procura de uma carta antiga que descreve sobre ela, e só o anjo da guarda abre o horizonte para esta ilha distante para lá da Oceânia. O filme "O Anjo da Guarda" (1998) de Margarida Gil confirma esta experiência e memória que diz respeito "na procura de uma carta que o pai – um antropólogo que viveu em Timor – lhe deixou, Lúcia volta à aldeia da sua infância. Aí encontra Álvaro – que reparte o pouco tempo da vida que lhe resta entre as rosas e o plano e o seu anjo da guarda – que a acompanha e protege nas suas deambulações noturnas" (Matos-Cruz, 2001:170).

Os timorenses da diáspora continuam a reafirmar, promover e consolidar a sua identidade cultural através dos encontros culturais e políticos para recordar a memória dos compatriotas que foram "Enterrados Vivos", segundo o sugestivo título do filme dos realizadores Gil Scrine e Bob Hibberd, produzido em 1989. A produção do filme "Enterrados Vivos/Buried Alve" teve o apoio e

colaboração na Austrália da Convergência Nacionalista (que reúne os militantes da Fretilin e UDT), e em Portugal participaram os refugiados timorenses e jornalistas. É um filme que, de acordo com o realizador Gil Scriner, trata de um "retrato do fim dum império colonial e da tentativa falhada de um povo para se auto-determinar" (apud Matos-Cruz, 2001).

Desde Dezembro de 1975 a 1999, em Timor-Leste, encontrava-se uma população dizimada pela guerra, pela fome e por todo o género de arbitrariedade e atrocidades das forças ocupantes, e a autoridade indonésia autorizou apenas poucos jornalistas estrangeiros a entrarem no território timorense. Tal acontecimento foi reportado no cinema por Jorge de Castro Freire em seu documentário "Laranja/Orange" apresentado em Setembro de 1992 na Figueira da Foz. No mesmo ano, com o apoio técnico da produção audiovisual do Norte Vídeo, Albano Lemos Pires, produziu "Vala Comum" para os mais de 200 000 timorenses mortos pela máquina da guerra da Indonésia.

O massacre de Santa Cruz foi seguramente o acontecimento que mais mobilizou os jornalistas e as organizações não governamentais no sentido de se interessarem e se preocuparem definitivamente com o destino do povo timorense. Em Lisboa, cinco meses depois do "Massacre de Santa Cruz", 123 ativistas de 23 países (maioritariamente estudantes universitários), acompanhados por 50 jornalistas de diversas agências noticiosas, alugaram o barco da "Lusitânia Expresso". Aliás, a viagem em si, foi organizada pela equipa de revista *Forum Estudante*, cujo objetivo era sensibilizar a opinião pública internacional para a causa de Timor, com um forte apoio de várias figuras públicas, nomeadamente o ex-presidente da República de Portugal, General Ramalho Eanes. A propósito deste acontecimento histórico, Alfredo Tropa, com o apoio técnico concedido pela produção audiovisual da RTP, produziu o documentário "Timor – Malae Buti Lao Te". É um documentário que narrava filmicamente a história de Timor-Leste, desde 1957 até à data em que o já referido Barco português partiu de Lisboa a Timor em 1992, mas foi impedido pelos militares indonésios de desembarcar no cais de Díli.

Produção pós 1999

As guerras de guerrilha em Timor eram guerras mobilizadas pelo povo na busca de independência e da liberdade. Era uma guerra contra o invasor co-

mum indonésio ou um regime político autocrático e repressivo. A guerra de Timor foi apoiada pela grande maioria da população timorense, até que um dia, a memória deste povo valente foi produzida pela produção cinematográfica, como no caso concreto de um guerrilheiro timorenses António Campos. A história deste homem (que aos seis anos de idade, com a invasão indonésia, foi obrigado a procurar refúgio nas montanhas até à sua captura pelo invasor), foi retratado por Célia Antunes e Sofia Miranda no documentário intitulado "Memórias de um Guerrilheiro" (2000), e é uma produção apoiada pela equipa da produção cinematográfica do Centro de Audiovisuais do ISCTE.

"East Timor: From Colonization to Independence"[5] é um documentário do género "estudos sociais" produzido em 2000 pela equipa da produção Video Education America, com a duração de 63 minutos. É um documento de enfoque didático que focaliza o tema de descolonização, a ascensão dos grupos nacionalistas e os conflitos entre timorenses, a reacção dos indonésios, a invasão de 1975 e a subsequente farsa da Lei de Integração, o Massacre de Díli em 1991, a pressão mundial para a mudança e os acontecimentos em torno do referendo de Agosto de 1999.

Com o apoio técnico da produção audiovisual da Radiotelevisão Portuguesa/RTP, Nuno Amorim produziu, em 2001, uma mini-série ficcional "A Noiva do Gigante" onde relatava a história de uma anciã timorense sem idade, que desperta uma noiva de sono inquieto, que vivia na aldeia adormecida, algures nas montanhas de Timor-Leste. Um dia, a noiva, perturbada, decidiu contar o seu estranho sonho à velha anciã, dizendo que numa noite clara como o dia, assistira a duas forças – uma, a da destruição, outra, a do amor – a lutarem entre si. No mesmo ano, Luís Beja e a Beja Filme produziram e exibiram outra mini-série ficcional sobre Timor, chamada "A Princesa das Lágrimas de Ouro".

"Timor Lorosa'e – o massacre que o mundo não viu" é um documentário produzido em 2001 pela atriz brasileira Lucélia Santos, com a duração de 75minutos, tendo contado com o apoio técnico de: Roteiro (Pedro Henrique Neschling e Lucélia Santos), música (Carlos Pacini e Carlos Pacini Filho), fotógrafo (Luís Abramo), edição (Mair Tavares) e distribuído por Riofilme. É um documentário que relatava o passado histórico da resistência timorense

[5] `http://guerracolonial.home.sapo.pt/filmografia/easttimorfromcolonizationtoindependence.html` (consulta a 12/9/2011).

à autodeterminação e relativo aos massacres organizados e executados pelos militares indonésios que o mundo não viu. Um documentário cheio de entrevistas aos líderes timorenses (Xanana Gusmão, Ramos Horta, Mário Carrascalão, Taur Matan-Ruak), aos religiosos (bispo de Baucau D. Basílio de Nascimento, Ximenes Belo e Pe. Mário Belo) e a alguns professores e chefes de posto administrativo do território.

"Timor Leste: O Sonho do Crocodilo" é um género documentário com a duração de 57 minutos, produzido e comentado pela jornalista de *Le Monde* Diana Andringa em 2003, com o apoio técnico da produção do Fado Filme e dos produtores Gonçalo Galvão Teles e Luís Galvão Teles, o som (Quintino Bastos), a imagem (Vasco Riobom) e a montagem (Pedro Ribeiro). Este documentário relata os episódios relativos ao primeiro país do Século XXI, que conquistou a liberdade através do sofrimento com o sorriso verde-rubro. O documentário não esqueceu, porém, de reportar a imagem de um homem carismático, Xanana Gusmão, que foi escolhido pelo povo, em 2002, para ocupar o cargo da presidência da RDTL, a imagem de um bispo que gostava de sonhar e ver Timor-Leste como uma nova Suíça da Ásia (depois da Singapura), um general que gostava muito de falar da democracia e procurar praticá-la e defendê-la num clima de paz, apresentando ainda muitos e muitos timorenses que sonhavam com um Timor livre.

"Timor Lorosa'e" é um género cinematográfico de curta-metragem com a duração de 12 minutos e produzido em 2004 por Vítor Lopes, com o apoio técnico da produção Cine-Clube de Avanca, sendo um documento que narra a história do povo de Timor que, após 450 anos de colonialismo, resistiu a 24 anos de ocupação indonésia, sobretudo, um filme sobre a guerra e o sofrimento de um povo em busca da liberdade.

"Timor debaixo do fogo"[6] é um filme de género "suspense/acção" com a duração de 92 minutos e produzido em 2006 pela atriz e realizadora Jessica Hobbs, com o apoio técnico da agência produtora Filmes Unimundos e excelentes intérpretes, como Damien Garvey, Ron White, Toni Scanlan, Linda Cropper, Tara Morice, Yul Sastrawan, Khairi Razzaai, Deobia Oparei, Sri Sacdprascuth, Nick Farnell. É um filme que coloca a imagem de Portugal no centro da acção de solidariedade que levou a ONU ao território de Timor-

[6] `http://guerracolonial.home.sapo.pt/filmografia/timordebaixodefogo.html`(consulta a 2/9/2011).

Leste, relatando também a imagem de um presidente indonésio, Habibie, que aceitou pôr fim ao problema de Timor-Leste através da realização de um *referêndum* sobre o futuro do território, que tinha sido ocupado durante 24 anos pela sua anterior autoridade. Duzentos e oitenta e dois elementos da polícia internacional ofereceram-se para organizar e proteger a contagem dos votos, sob os auspícios das Nações Unidas. A segurança confiada aos polícias indonésios não foi cumprida por eles, porque a grande maioria estava vinculada na ordem militar e as milícias eram co-autores dessa mesma missão incumprida. Entretanto, neste filme de acção "Timor debaixo do fogo" verifica-se uma imagem de um mundo em colisão, baseado em factos verídicos que todas as pessoas do mundo bem conhecem, que os voluntários da ONU eram obrigados a enfrentar a difícil situação para a qual não estavam preparados.

O filme "Balibo" foi produzido em 2009 pelo realizador Robert Connolly (ainda com o apoio de David Willianson – realizador de *O Ano de Todos os Perigos*), com a duração de 1h-50m. É uma produção cinematográfica de alta qualidade e do género "suspense/*thriller*". "Balibo" é um filme que relata a verdadeira história dos crimes encobertos por mais de 30 anos pela autoridade de Jacarta. É um *thriller* que narra a história dos 5 jornalistas australianos mortos pelas forças indonésias (TNI), sendo classificados como desaparecidos. De acordo com alguns críticos cinematográficos o *thriller* "Balibo" é considerado como uma produção realista, bem realizada e sem subterfúgios cinematográficos, com uma particularidade do tema na estória e nos personagens muito próximos dos acontecimentos medonhos que marcaram a vida de um ou mais povos. Depois da sua exibição, o actual presidente de Timor-Leste, José Ramos-Horta, justificou que a morte dos 5 jornalistas foi muito mais cruel do que aquilo que está no filme "Balibo". O filme foi exibido oficialmente no International Melbourne festival, e em Portugal foi distribuído pela agência ZON Lusomundo Audiovisuais.

Como pensar sobre a futura produção cinematográfica em Timor

Em *La projection nationale: cinéma et nation* (1998), Jean-Michel Frodon dedica-se tanto à análise das formas como as grandes nações disputam o controlo da hegemonia do campo cinematográfico, bem como apresenta uma in-

teressante leitura dos procedimentos de "ficcionalização" das fantasias nacionais ao longo da história do cinema. O autor sintetiza ainda que o cinema, cuja invenção coincide no fim do século XIX com a instalação de uma ideia do 'espaço imaginário' chamado a 'nação' como modelo político dominante foi um instrumento e o meio de identificação ou de projecção (imaginária ou simbólica) que os Estados encontraram e utilizaram naquela época, mais ou menos deliberadamente, para construir e fixar o elemento nacional, que persiste ainda hoje, como um elemento de promoção e divulgação da identidade nacional.

Antes de ser visto como um difusor de diversidade cultural, o cinema serve, entre outros propósitos, para consolidar a imagem que cada nação tem de si mesma. Isto é, na opinião de Jean Michel Frodon, a nação e o cinema resultam de um mesmo movimento, de uma mesma dinâmica, segundo a qual a 'projecção' simbólica da representação identitária deveria ser apresentada por gestos e imagens como um dos relatos de maior importância sobre a vida, os usos e costumes de uma comunidade ou de um povo. Em virtude disto, importa dizer que a construção de um Estado-nação timorense ligada à reconstrução de uma identidade nacional e à reinvenção de tradições e costumes locais foi firmado com a "Restauração de Independência" em 20 de Maio de 2002, reconhecida internacionalmente. Em certos casos, a reconstrução de uma identidade nacional e a reinvenção de tradições e costumes não são apenas promovidas pelas atividades culturais, como exposição de pinturas e apresentação de danças nos festivais culturais, mas essa reconstrução e reinvenção da identidade cultural passam a ser divulgadas e promovidas também através da produção cinematográfica.

Presentemente, encontram-se já em Díli alguns centros produtores de obras audiovisuais, como: o Centro Audiovisual de Max Stahl em Timor-Leste (CAMSTL) e a Casa de Produção Audiovisual (CPA). Além destes centros, há outros produtores independentes como Francisca Gonçalves e David Palazon, que trabalham neste campo cinematográfico, mas ainda não têm definido o principal objetivo da referida área fílmica. As produções em vídeo (embora ainda em pequenas séries ou episódios) destes produtores já estão a ser transmitidas pela equipa da TVTL (o canal televisivo estatal de Timor-Leste), sendo algumas delas documentários ou reportagens que circulam localmente, podendo, no entanto, ser adquiridos via internet, em site como o do Institut

National de l'Audiovisuel (INA) da França, que permite aos interessados fazerem *download* pago.

Os centros e produtores audiovisuais ou cinematográficos independentes aludidos não têm independência financeira para produzir o cinema em grande escala, e isto implica com o seu crescimento. Os pequenos episódios exibidos actualmente na TVTL e nos festivais cinematográficos são financiados pelas diversas organizações internacionais, como o Banco Mundial e a Ordem Jesuíta. Normalmente, as produções são realizadas sob encomenda dessas organizações. A partir deste aspecto, coloca-se a seguinte questão: como pensar na constituição de um "cinema nacional" em Timor-Leste, se o fluxo de pessoas, ideias, capitais financeiros está intrinsecamente ligado à possibilidade de realização ou não-realização de produções audiovisuais? Além disso, como é que vários produtores independentes e diretores desses centros de produção de obras audiovisuais não são timorenses? Como se dá a construção imagética e discursiva do "Outro" timorense mediante esta relação de alteridade?

Para além desta questão, visto que o discurso cinematográfico no contexto da afirmação identitária tem como base de análise o trabalho fílmico, não apenas como se dão as relações de alteridade na construção imagética do "Outro" timorense ou do "Nós" timorense que, no caso de produtores locais, devem ser considerados como um importante colaborador na definição dos futuros conteúdos e estado da composição cinematográfica. As produções cinematográficas de Timor exibidas nos festivais de cinema são, na grande maioria, o resultado de pesquisa ou do trabalho dentro da literatura antropológica cultural. Isto pode ser um pequeno passo para arquivar os usos e costumes timorenses, embora no campo audiovisual ainda esteja longe de ser considerado como produção de alta qualidade, não apagando, porém, algumas produções audiovisuais que começam a apresentar trabalhos relacionados com o campo artístico mais amplo e as demandas do Estado e da sociedade timorenses.

Em virtude deste contexto, a futura produção cinematográfica de Timor deverá ser marcada pela capacitação dos recursos humanos na área da filmologia – para uma compreensão básica sobre *as lições do cinema: manual de filmologia* (Grilo, 2007) – ou cinematografia, de grande importância para o desenvolvimento do cinema nacional verdadeiramente timorense. No entanto, uma das modalidades para a constituição do verdadeiro espaço cinematográfico nacional de Timor-Leste é, sem dúvida, a maneira como o espaço timorense é tratado nos documentários e nos filmes (sejam de curta ou longa-

metragem). Isto é, por um lado, as modalidades de representações do espaço timorense no cinema acabam por simbolizar todo o movimento de emancipação e de reapropriação social, cultural e territorial do Estado-nação Timor-Leste; por outro, os modos de figuração do espaço timorense denunciam a própria dificuldade que é a de apreender as escassas produções cinematográficas timorenses a partir do parâmetro de nação, porque o *estado, nação, pátria* são conceitos que predominam o discurso dos políticos, académicos, religiosos e até as falas do povo em geral.

Precisamente, esta busca de re-apropriação social, cultural e territorial lê-se, de certo modo, através da produção cinematográfica, exibida nos festivais internacionais de cinema, como: "Flores Amargas" (1988) de Margarida Gil, o filme "Balibo" (2009) de Robert Connolly, "Timor Leste: O Sonho do Crocodilo" (2003) de Diana Andringa, e "Timor Lorosa'e: o massacre que o mundo não viu" (2001) de Lucélia Santos; e outras produções que irão ser exibidas no futuro não podem dissociar-se do tema político e social, porque estes elementos continuam a ser uma estética do cinema de urgência. Isto é, com o fim da colonização, os novos problemas de afirmação da identidade nacional (que engloba a identidade cultural, religiosa e territorial) pós independência passam a ser um tema muito importante e terão de ser tratados nos cinemas timorenses, como temas de aventura, história dos heróis timorenses contra a presença da colonização portuguesa e holandesa (como o caso, da revolta do reino de Ermera, Motael, Sanirin, Laclo, Cailaco e o herói lendário de Timor D. Boaventura Soto Mayor), os mitos timorenses (não só o mito da ilha, mas outros mitos que simbolizam a presença de mais grupos étnicos timorenses que se cruzam entre si) e a realidade moderna timorense (seja real ou ficcional).

A esta última, a Internacional Office of Migration (IOM) sob o apoio financeiro da União Europeia e supervisor Lau Joon-Nie produziu em 2010, a primeira telenovela genuinamente timorense com o título "Suku-Hali". É uma produção de 20 episódios que envolve a maioria dos jovens timorenses. Percebe-se que, no entanto, em termos de conceito básico de representação, é de aconselhar mais naturalidade nas expressões e a música de fundo deve combinar com as cenas. É normal que isso aconteça, além disso, é a primeira experiência que os jovens atores timorenses na representação fílmica, uma experiência que terá de ser apreendida e melhorada na prossecução da carreira de atores/atrizes, como revela Salvador de Jesus (ator principal do Suku-Hali):

"mai hau, e hau apreende buat barak los, bai-bain ita hanesan aktores ita labele halo buat hotu maibe hau lakohi hanoin hanesan ne'e. Hau hakarak koko buat hotu hotu tamba ne'e experiénsia mai hau, karik filme ne'e hotu tiha hau bele hetan experiénsia diak ida mai hau" e Ambrosia Noronha, por sua vez, afirma: "hau iha interesse bo'ot tebes, oinsa atu desenvolve nasaun ida ne'e husi buat ki'it e buat bo'ot, maibe ita kóko to'ok hahu husi buat ki'ik"[7] . É certo que a declaração do Salvador de Jesus e Ambrosia Noronha como um "olhar antes do cinema" (Costa, 1982), partindo de uma visão diferente – Salvador refere-se a experiência adquirida e Ambrosia fala do desenvolvimento –, no entanto, o seu modo de olhar a realidade através da câmara. Este forma de olhar antes do cinema encontra-se também nos restantes atores que, pela primeira vez, protagonizam o filme do género "telenovela".

Importa dizer, portanto, que a produção e exibição da primeira telenovela timorense é um bom sinal e um bom começo para perspetivar o futuro do cinema nacional timorense e a sua construção memorial e identitária através da valorização e da preservação do "património partilhado", porque o cinema também representa o bem coletivo que está associado ao sentimento nacional de "um povo e de uma nação" de que fala Xanana Gusmão (2002). Em virtude disto, pode pensar-se que, através do sentimento de perda da própria identidade "lusitana timorense" ou da "portugalidade dos timorenses" *dentro de cada família, que é a nação portuguesa*, como proclamou António de Almeida no seu documentário "Caça e Pesca em Timor" (fita de 14m-06 a 14m-12s), ou melhor, da constatação de que tal identidade quase não existia, mas existiu por algum tempo. Por isso, aconselha que os artistas timorenses interessados pelo campo cinematográfico devem basear-se na produção do documentário ou filme sobre Timor produzido no tempo colonial português para construir um cinema nacional, inscrevendo-o como sua própria arte de construção enquanto uma "herança artística e monumental, a qual a população poderia conhecer melhor sob o formato de Estado-nação" (Abreu, 2003:31).

[7]Tradução literal: Salvador disse – "para mim, e apreendo muitas coisas, normalmente como atores não podemos fazer tudo, mas não quero pensar assim. Quero tentar tudo porque uma experiência para mim. Quando acaba a produção deste filme terei adquirido mais experiência". Ambrosia disse: "tenho grande interesse em saber como desenvolver este país com os meios ao nosso alcance, começando de pequenas coisas". O texto foi tirado neste site `http://www.youtube.com/watch?v=FGNd2rKAEn8&feature=related` (consulta a 17/9/2011).

Isto é, no âmbito de Estado-nação, o carácter coletivo do cinema nacional poderia ser utilizado para o convite à à mobilização e participação na sociedade em torno de um interesse comum e acrescenta que para haver qualidade nesse meio de comunicação de massa é preciso valorizar a produção cinematográfica de géneros documentário (curta e longa-metragem), telenovelas, suspense/*thriller* que valorizem as diferenças, as individualidades, as minorias, os excluídos como pano de fundo da integração nacional. Atente-se que tais elementos constatados podem despertar a mobilização social a partir do carácter interpretativo da produção cinematográfica dos géneros aludidos e, seja qual for o género audiovisual produzido pelas instituições audiovisuais timorenses, o que importante é desenvolver o conhecimento pessoal e coletivo para estimular a memória, a atenção e o raciocínio e a imaginação.

Conclusão

Recorda-se que os documentários produzidos nas colónias foram, sem dúvida, classificados ou considerados como 'cinema colonial' porque, segundo o historiador Pascal Blanchard (2003), deu-se especial enfoque à questão da constituição da "identidade utópica de uma nação" que, no caso de Portugal, a formação da identidade lusitana imaginária estava bem consolidada nas suas colónias de então, e essa lusitanidade imaginária está ainda presente nos dias de hoje, mas já com outra denominação, a "Lusofonia".

Relembrando também que em Timor e o Cinema", da autoria de José de Matos-Cruz, podem verificar-se cronologicamente todos os cinemas sobre Timor. O autor apresenta apenas os títulos do documentário ou da reportagem, os realizadores, os produtores e os colaboradores, não apagando, porém, uma pequena sinopse sobre os documentários ou reportagens por ele apresentada. O documentário ou reportagem sobre Timor produzido em Portugal – desde o pós Segunda Guerra Mundial e até 2002 – na grande maioria por agências como a Sociedade Portuguesa de Actualidade Cinematográfica/SPAC, Sociedade Agrícola Pátria e Trabalho/SAPTL, Agência Geral do Ultramar, Secretariado Nacional da Informação/SNI, Campanha Nacional da Educação de Adultos/CNEA, Serviços Cartográficos do Exército, Internacional Audio, Cinequanon – Radiotelevisão Portuguesa/RTP, Gil Scrine, Norte Video, Cinegrupo 7, Centro de Audivisual do ISCTE, Beja Filmes, Cine Clube de Avanca.

Compreende-se que os documentários de António de Almeida e respetivos documentários apresentados no corpo deste trabalho são, sem dúvida, um valioso espólio, cuja pertinência é indiscutível, quer para a compreensão da História de Timor, quer como instrumento de estudo da Antropologia Colonial Portuguesa e que está a ser alvo de um estudo multidisciplinar por parte de investigadores de diversas áreas de estudo, porque são documentários que registam as músicas, cantares, bem como as danças e trajes tradicionais ligados à realização dos "estilos"[8], onde são retratados episódios do quotidiano, ou onde é evocado o espírito dos antepassados do povo timorense.

Justifica-se que os documentários ou filmes produzidos no período pós 1999, como o de Diana Andringa, Lucélia Santos, Vítor Lopes, Célia Antunes e Sofia Miranda, Nuno Amorim e Robert Connolly, se apresentam como um documento de enfoque didático para contar a história da resistência do povo de Timor e os problemas por ele enfrentados na reconstrução do seu país.

No que diz respeito à produção do cinema nacional verdadeiramente timorense, deve entender-se que, seja qual for a perspetiva teórica adotada para abordar o modelo do "cinema de Timor" no futuro, não pode ignorar o conceito de documentário ou de cinematográfico que incluía, implícita ou explicitamente, porque este conceito apresenta duas vertentes fundamentais para construir uma boa narrativa fílmica e documentária (seja ela de curta ou longa-metragem": a noção de sequencialidade que implica a passagem sucessiva de um estado a outro, isto é, a transformação; e a noção de temporalidade que intensifica os eventos relatados ou se sucedem no tempo. A propósito disto, no domínio literário, Gérard Genette define "*récit*" como uma "representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita" (apud Bello, 2008:44) e, no domínio cinematográfico, todos os acontecimentos são apresentados por meio da linguagem fílmica, e mais particularmente, da imagem. É certo que, na matéria linguística a construção de um universo como "sugestão" que acaba por "dizer" ou "apresentar" e, no cinema, muito daquilo que a imagem em movimento "representa" (Deleuze, 2004) e *sugere* (Bello, 2008:106). Isto é, quer na matéria linguística quer na matéria cinematográfica, a palavra e a imagem são elementos que representam um determinado acontecimento.

[8] É uma manifestação cultural com execução dos ritos nas cerimónias tradicionais.

Bibliografia

Abreu, R. (2003). "A emergência do património genético e a nova configuração do campo património". In: Abreu, R., Chagas, M. (orgs), Memória e património: ensaios contemporâneos, Rio de Janeiro: DP&A.

Blanchard, P. (2003). La République coloniale. Paris: Éditions Albin Michel.

Braga, R. (2006). O Jornal Português (1938-1951): veículo de propaganda cinematográfica de um país nas margens da guerra. In: Revista online Prisma.Com da CETAP/UP – `http://prisma.cetac.up.pt/artigospdf/o_jornal_portugues.pdf` (consulta a 17/8/2011).

Bello, M. R. L. L (2008). Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de amor de perdição. Lisboa: FCG-FCT.

Castro, A. O. (1996). A ilha verde e vermelha de Timor. Lisboa: Edição Cotovia – Fundação Oriente.

Costa, R. (1982). "O olhar antes do cinema". In: `http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-olhar-antes-cinema.pdf` (consulta a 15/9/2011).

Deleuze, G. (2004). A Imagem-movimento – Cinema 1. Lisboa: Editora Assóirio & Alvim.

Frondon, J. M. (1998). La Projection nationale. Paris: Éditions Odile Jacob.

Freyre, G. (1940). O Mundo que o Português Criou – aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colónias portuguesas. Lisboa: Livros do Brasil.

Gusmão, X. (2002). Timor-Leste: Um Povo Uma Pátria. Lisboa: Edições Colibri.

Grilo, J. (2007). As lições do cinema: Manual de filmologia. Lisboa: Edições Colibri.

Hall, S. (2006). Identidade cultural e diáspora. In: Revista Comunicação e Cultura, nº 1, p.21-35.

Matos-Cruz, J. (2001). "Timor e o cinema". In: Timor Lorosa'e – Revista de Letras e Cultura Lusófonas, Lisboa: Instituto Camões, p.162-171.

Piçarra, M. (2006). Salazar Vai ao Cinema – o Jornal Português de actualidades filmadas. Coimbra:Minerva.

Ramos, F. P. (2001). "O que é documentário". In: Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina, p. 192-207. O texto está disponível em `http://bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf` (consulta a 19/8/2011).

O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira

Beli Martínez Martínez
Universidade de Vigo

SE alguma coisa tem caracterizado o cinema de vanguarda realizado nos últimos anos é a rutura com a tradicional classificação de géneros. A hibridação e mestiçagem nos discursos narrativos fazem com que, em numerosas ocasiões, a ficção estabeleça contactos com o documentário para a sua construção e o filme rompa os pressupostos de verdade e objetividade, derivando para um discurso com aparência ficcional, o que dará como resultado um debate sobre a vigência dos géneros.

Esta nova forma de conceber o cinema também teve impacto sobre o cinema galego e o surgimento do chamado Cinema Novo Galego significa que, pela primeira vez na sua história, ele está localizado na Galiza e na vanguarda do cinema. Este tipo de cinema pode ser classificado como um cinema de fronteira, tanto narrativa como geoestratégica.

Uma aproximação ao Novo Cinema Galego

A chegada do novo século introduziu uma série de mudanças na paisagem audiovisual que afetou não só o âmbito tecnológico mas também o discursivo, bem como a conceção do relato cinematográfico, produto da miscigenação e da hibiridação dos géneros. No caso do audiovisual galego, estas novas ideias deram origem a uma série de produções que foram feitas nos últimos cinco anos, graças em grande parte à abertura de um pacote de ajudas por parte da extinta Axencia Audiovisual Galega e que continuou pela AGADIC (Axencia Galega de Industrias Culturais), um órgão dependente da Conselhería de Cultura da Xunta da Galiza, que tentava incentivar a autoria e a criação audiovisual independente. Na maior parte dos casos, refere-se a produções surgidas à margem da indústria audiovisual a qual, pelo seu carácter experimental e vanguardista, deve buscar novos espaços expositivos, novos territórios e novas maneiras ou fórmulas de exibição para atingir o público. Surge, desta forma, um novo conceito de criação e receção, herdeiro de uma tradição que começa

Cinema em Português: IV Jornadas, 171-186

com o aparecimento do vídeo e o surgimento da videoarte e com o cinema de guerrilha da década dos setenta.

Esta nova comunidade de praticantes, que têm aparecido nos últimos anos e que revolucionou a cena cinematográfica nacional e internacional, não surge de uma escola particular; é sim uma nova geração de cineastas que emergiu de maneira mais ou menos espontânea e que é crescente em número e na diversidade de estilos. Alberte Pagan (Vieiros: 2008) afirma duma maneira clarificadora:

> "A tendência para a experimentação é apresentada como a única solução viável para realizar trabalhos mais honestos e pessoais. O resto do que se está a fazer é baseado em imitar modelos existentes, de que resultam cópias grosseiras e pobres numa prática com décadas de existência".

Um dos fatores chave que definem esta transformação do panorama audiovisual é a atitude tomada pelos criadores a propósito da indústria. As palavras de Umberto Eco mostram com clareza a nova abordagem da relação estabelecida entre o realizador e os meios de produção:

> "Não se coloca o problema de como voltar à natureza, ou seja, a antes da indústria. Pergunta-se, isso sim, em que circunstâncias a relação do homem com o ciclo de produção reduz o homem ao sistema, e em que medida é necessário desenvolver uma nova imagem do homem em relação ao sistema de condicionamentos; um homem não libertado da máquina, mas livre em relação à máquina".

Os criativos optaram por produzir fora do sistema industrial, com a ajuda de subvenções institucionais e, em numerosas ocasiões, optaram pelo método de auto-produção como a melhor maneira para realizar os projetos mais pessoais e altamente arriscados. Esta posição pode ser um dos elementos mais definidores que, tal como se mencionou acima, não podemos aglutinar numa determinada escola ou movimento já que as intenções, as narrativas e os discursos são muito diferentes.

Este movimento foi batizado como Novo Cinema Galego pelos críticos José Manuel Sande, Martin Pawley e Xurxo Gonzalez e funciona como etiqueta para classificar as obras de autores tão diversos e heterogéneos como

Oliver Laxe, Eloy Enciso, Ángel Santos, Peque Varela, Lara Bacelo, Alberte Pagán, Lois Patiño ou o próprio Xurxo González. Podemos observar que são obras em que, por vezes, podem ser encontradas algumas semelhanças entre alguns destes autores a níveis das narrativas empregadas e a níveis estilísticos, mas não se pode afirmar que esta relação seja suficientemente forte e estável de modo a ser possível agrupá-los por estas razões. Os elementos que podem caracterizar este grupo de artistas é a sua posição face ao processo cinematográfico e a sua posição frente à produção industrial. No entanto, estamos perante uma primeira geração de artistas que se aproximam da realidade com total liberdade e com o seu compromisso estilístico como limite.

Para além disso, a formação destes autores é muito heteogénea e nalguns casos é pouco ortodoxa, já que vêm de campos como as belas artes e escolas de cinema ou de áreas tão diversas como a filologia ou a história. Por sua vez, esta formação pouco heterodoxa faz com que este tipo de cinema seja muito plural e diversificado, porque os referentes que empregam estes criadores e as suas perspetivas são muito variadas.

Além desta formação multidisciplinar, outros fatores que definem este grupo de cineastas são o processo de digitalização, o amadorismo e a autoprodução.

– Digitalização: A digitalização é um fator chave para o desenvolvimento deste tipo de trabalho. Os processos de produção são muito mais baratos e o acesso a novos meios e tecnologias democratizaram-se. Com a proliferação da tecnologia digital, cada criador pode desenvolver os próprios projetos sem necessidade do apoio de um produtor. Consequência direta do apoio do produtor é que, até há alguns anos a esta parte, para se conseguir realizar um projecto pessoal era-se obrigado a passar durante vários anos por diferentes fases ou etapas e a superar uma série de categorias rígidas estabelecidas no mundo do cinema. Poderia mesmo afirmar-se que, até há alguns anos atrás, a realização era uma carreira de fundo que apenas alcançavam aqueles que se sujeitavam às obrigações e às normas da hierarquia cinematográfica.

A maior parte dos autores, com pequenas exceções, empregam a tecnologia digital pelos motivos já citados. Esta tendência que se tem tornado comum na última década, foi profetizada por autores como Gene Youngblood que previu, há 25 anos atrás, as possibilidades de expansão do cinema experimental graças às novas tecnologias. Tal como se divulgava na revista Millennium (Gene Youngblood 1986:55) 'O cinema pode-se praticar por três meios: o

celulóide, o vídeo e o computador; do mesmo modo que a música se pode praticar com diferentes instrumentos".

Atualmente isto é uma realidade e em última análise poder realizar um projeto será uma questão de necessidade pessoal, de querer dizer uma coisa ou de querer contar algo, da necessidade de um criador em comunicar e do seu talento para saber como fazê-lo, mais do que uma questão de limitações tecnológicas ou de meios.

– Amadorismo: É uma consequência colateral deste processo de digitalização e democratização das novas tecnologias. Como se afirmou umas linhas acima, neste momento o realizador não precisa de ter passado por toda uma cadeia de gestão para gerenciar um projeto. Além disso, muitos desses novos realizadores vêm de campos exteriores à prática cinematográfica. Como resultado de tudo isto, nalguns casos não há formação técnica ou prática do processo audiovisual o que deriva no amadorismo, entendido este não como um termo pejorativo ou sinal de baixa qualidade, mas como um termo que se refere a um proceso de formação prévio antes de realizar um projeto. Achamos que neste ponto é interessante recordar as palavras de Flaherty (Cerdan 2007: 119): "Os grandes filmes estão verdadeiramente por fazer. Não serão obras de grandes nomes, mas dos amadores, no sentido literal da palavra: Pessoas apaixonadas que empreendem as coisas sem desejo comercial, através de obras portadoras de arte e de verdade".

– Auto-produção: Observámos anteriormente a falta de envolvimento da indústria audiovisual para apoiar este tipo de produção marginal e de baixo, para não dizer escasso, interese. Esta situação obriga os criadores a optar pela auto-produção e a buscar subvenções e subsídios para poderem desenvolver esses projetos.

Como assinala Oliver Laxe (Galiza Axencia Audiovisual: 2008):

> "Quem sinta a necessidade de fazer filmes pode fazê-los. Dará prioridade, fará todos os sacrifícios necessários para isso, para que essa necessidade não se volte contra si. Se não os faz é porque não precisa de os fazer. Não há volta a dar. Aceite-se como tal. Não há desculpas para não fazer filmes, de qualquer tipo".

Outra característica comum a todos estes criadores é a militância e a sobrevivência. Militância entendida como um processo de agarrar-se àquilo em

que se acredita, não se submetendo a critérios comerciais, ficando numa posição distante da produção industrial, em rutura com as formas narrativas e com a forma cinematográfica predominante. Em muitas ocasiões, estas formas são entendidas como as concebia Tarkovsky (Tarkovsky, 2006:95): "As normas vulgares do cinema comercial e as produções para a televisão corrompem o público de maneira imperdoável, porque lhes roubam qualquer possibilidade de contato com a arte".

Quanto à sobrevivência, na maioria das vezes, estes autores optaram por se concentrar em criar um trabalho pessoal fora de qualquer interesse comercial. Para alcançar este fim, na maioria das vezes, opta-se pelo auto-financiamento e auto-gestão dos projetos, tornando-se, de acordo com a redefinição de Xurxo González (2008:2) em "franco atiradores do audiovisual, sem apoio de qualquer tipo, levam até ao fim os seus projetos. Neste ponto, vale a pena ressalvar o caso de que todos vós sois capitães de Oliver Laxe, através de um trabalho financiado com 30.000 euros pela Axencia Audiovisual Galega que consegue chegar ao festival de Cannes no ano 2010 e ganhar o prémio FIPRESCI, tornando-se um marco na breve história do audiovisual galego e consagrando-se como referência para um grande número de artistas que optam pela independência e a liberdade para o desenvolvimento duma cinematografia pessoal".

As condições de produção, embora não sejam as ideais, têm sido facilitadas pelo aparecimento e desenvolvimento das novas tecnologias e das novas formas de distribuição que têm surgido nos últimos anos e a que alguns teóricos têm chamado democratização dos média. Esta revolução digital tem levado a que as tecnologias utilizadas para fazer um projeto audiovisual se tornem financeiramente mais acessíveis e sejam cada vez mais fáceis de empregar. O vídeo foi um dos melhores aliados no surgimento de novos produtores e na emergência de novas narrativas. Nos últimos anos temos visto trabalhos feitos com um *minidv* simples e uma única pessoa com um nível muito elevado de qualidade tanto no *script*, conteúdo e estrutura narrativa como no seu discurso formal. Um caso muito significativo disto, que gerou um paradigma de produção e que, por sua vez se tornou numa referência para muitos criadores é o filme *No Quarto da Vanda*, de Pedro Costa, autor português destacado pelos críticos franceses, mas ainda pouco conhecido em Espanha.

A redução de equipamentos de produção pode ser uma limitação real para muitos artistas. No entanto, outros exploram essa situação para que surjam

certas sinergias e dinâmicas de rodagem que só ocorrem quando as equipas são muito pequenas.

Através da criação de pequenos grupos de trabalho as limitações técnicas são inúmeras. As equipas devem ser ligeiras e simples porque, em muitos casos, como foi observado, uma pessoa executa várias tarefas pelo que as equipas geralmente são formadas por pessoas versáteis e multidisciplinares, encontrando formas criativas de superar todas estas limitações.

O sistema de produção audiovisual industrial tem demonstrado, nos últimos anos, estar a passar por uma crise económica, não só por causa de revoluções tecnológicas e de variações no sistema de distribuição e marketing, mas também por uma crise a nível criativo, facto que se torna evidente ao repetir, de modo incessante, enredos, personagens, ou, como na atualidade, com a tendência para fazer *remakes* de antigos sucessos. Parece que este tipo de proposta industrial não se pode aplicar aos filmes do Novo Cinema Galego já que, em muitos casos, estes filmes, apesar de terem conseguido grandes sucessos em festivais nacionais e internacionais, não encontram um distribuidor para garantir a sua presença nas salas comerciais.

No entanto, apesar dessas barreiras, na era do pós-cinema, a projeção ultrapassa os limites da sala de exibição cinematográfica e os museus tornam-se num dos principais centros de exibição destas obras, relegadas assim para as salas dos museus, bem como para circuitos ou ciclos alternativos devido à falta de interesse dos canais comerciais para programar este tipo de produto audiovisual que só alcança um público que, atendendo aos números, poderíamos definir como marginal.

Neste sentido, Antonio Weinrichter assinala o papel fundamental dos museus e da filmoteca (o museu de cinema ou cinemateca) que tradicionalmente, no cumprimento das suas funções de conservação deste património e pela sua postura de relutância perante o cinema espetáculo, hospedam este tipo de práticas audiovisuais, em virtude da sua condição de não-industriais e não comerciais. A televisão também não se interessa por este tipo de produção porque ele simplesmente não se encaixa nas categorias e grelhas existentes para o grande e pequeno ecrã, de modo que acabam sendo expulsas da instituição cinematográfica após uma breve passagem por festivais muito seletivos. As salas museísticas dos centros de arte mais importantes, tanto nacionais como internacionais, têm sido fundamentais para reafirmar e reforçar este tipo de produção audiovisual. A maioria dos centros de arte reconhecidos, contam

não só com ciclos dedicados a estas novas produções audiovisuais como também cedem os seus espaços para projetar obras relegadas à marginalidade.

Além disso, estas novas correntes audiovisuais têm encontrado na rede mais um aliado. Se até há pouco tempo era extremamente difícil o acesso a determinados conteúdos, o desenvolvimento da Web 2.0 tem proporcionado não só o acesso a esse material, mas também a criação e troca de experiências entre agentes culturais e criadores. Existem muitas plataformas, que surgiram nos últimos anos, em que tanto os cineastas aclamados como os realizadores mais novos podem mostrar o seu trabalho. Um bom paradigma é o surgimento de hamacaonline.net, um portal web dedicado à distribuição de videoarte e outras propostas de claro conteúdo audiovisual experimental. Tal como se define na sua página na internet, a *Hamaca* é uma organização sem fins lucrativos, ao serviço dos autores e usuários, que tem como objectivo permitir a divulgação do trabalho e gerar um fluxo económico para a produção dos artistas. Na Galiza também se criou um espaço para a divulgação destes novos criadores, um Flocos.tv, plataforma inaugurada pela extinta Axencia Audiovisual Galega e que, alguns meses depois da sua criação, se tornou num ponto de encontro dos criadores da Galiza através da rede, bem como num referente e num centro de exibição dos seus trabalhos via online. No entanto, esta proposta, aplaudida tanto pelos criadores como pelo público, foi retida pela cegueira da administração pública, que para além de cessar a atividade da Axencia Audiovisual Galega também paralisou a atividade da Flocos.tv.

Um filme na fronteira dos géneros

A maioria dos artistas que estão agrupados sob o nome de Cinema Novo Galego trabalha numa área próxima do real, embora possamos encontrar algumas exceções, como é o caso de Ángel Santos e da sua longa-metragem *Dos FragmentoEva*. Para além disso, este autor também tem experimentado a abordagem do real em peças com fantasmas. Apesar destas exceções, a maioria das obras deste movimento exploram a ambiguidade ao posicionarem-se na fronteira entre a realidade e a ficção, mesmo que seja em filmes de animação como é o caso da realizadora Peque Varela.

No entanto, não é apropriado falar de cinema de ficção ou não-ficção como dois modos totalmente independentes de representação já que o filme está

constantemente a ultrapassar essa barreira para se apropiar das ferramentas e elementos próprios do cinema de ficção e a colocá-los à disposição do relato cinematográfico. As reconstruções e ficcionalizações são os elementos de união entre estas duas formas fílmicas, as quais para além de mostrarem ou ilustrarem as ações, em numerosas ocasiões, têm sido utilizadas numa perspetiva criativa, que ajudou a construir novas narrativas e abriu novas relações entre a ficção e o documentário. Um exemplo dos usos criativos da ficção podem ser encontrados em filmes como 24 City, do realizador Jian Zhang ke, onde os testemunhos dos trabalhadores da fábrica de Chengdu são misturados com a aparição da atriz Joan Chen, mostrando através das suas palavras o testemunho real dos outros trabalhadores ou ainda no filme *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, em que os acontecimentos são narrados alternadamente por atrizes e por mulheres que realmente viveram as experiência de sexualidade relatadas.

O documentário, por sua vez, também oferece novas fórmulas do cinema de ficção. Basta analizar o palmarés dos festivais de cinema mais importantes a nível internacional e o impacto que têm alcançado nos últimos anos, já que eles pertencem a este género ou com ele estão fortemente relacionados. Tal como acontece em filmes como *Gomorra*, *The Class* por Laurent Cantet ou *Aquele Querido Mês de Agosto* de Miguel Gomes, ficções que têm recebido importantes prémios em festivais como Cannes ou Bafici. São obras que devem muito ao documentário, "ficções documentais" que respondem a uma tradição de grande alcance de influência do cinema direto e da busca de uma aparente improvisação em relatos de ficção. Cyril Neyrat no seu artigo Sin etiquetas, publicado nos Cahiers du Cinema Espanha, disse: "A abertura da fronteira entre a ficção e o documentário, a obsolescência destas etiquetas, constitui hoje o signo e a razão principal de todo um setor do cinema" (Neyrat 2008:45) ou, como apontou Jacques Rancière, nestes momentos afirma-se uma arte revitalizada, fruto de "um novo modo de articulação entre o regime estético e o regime poético, entre um registro do mundo sensível e o encadeamento das histórias" (Rancière 2002:12).

Além das sinergias que existem entre o documentário e a ficção, nos últimos anos assistimos como testemunhas a um aumento na produção de outras formas como o *fake*, o filme-ensaio, o filme de apropriação ou *found footage*, etc. Embora estas formas de documentário, em muitos casos, não respondam ao paradigma de documentário clássico, por causa disto, muitos autores,

quando se referem a estas práticas audiovisuais resultantes da hibridização e dos cruzamentos, preferem incluí-las sob a denominação de documentário de criação, cinema não reconciliado, cinema de não-ficção ou mutações, tal como Jonathan Rosenbaum as definiu. A legitimidade da distinção entre o cinema de ficção, o cinema do real e o cinema experimental é uma fonte de controvérsia que tem perseguido a teoria do cinema ao longo da sua história, com especial intensidade depois da era pós-moderna. Como Raymond Williams assinala, talvez o ponto fundamental do debate não seja o de saber se a representação é real ou não, mas se há fundamento suficiente para examinar a relação entre um filme e o seu contexto.

"Nas histórias do cinema e em catálogos o documentário tende a ser agrupado com o cinema experimental, ambos exilados para a terra incógnita da não-ficção. Nesse gueto tenderam para se misturar e para criar estranhos hibridismos"(Weinrichter 1998:109). A relação entre o cinema experimental apoiado em materiais reais e algumas fórmulas do cinema de não-ficção é muito clara, de acordo com a definição de audiovisual proposta por Antonio Weinrichter, sendo estas práticas audiovisuais afastadas do documentário clássico. Todas estas relações fazem com que apareçam novos conceitos, como o cinema sinestético, que Gene Youngblood definiu como aquela obra que "não é ficção, porque, fora um pequeno número de exceções, é inteiramente baseada numa realidade sem estilização. Não encontra correspondência com o documentário porque a realidade não está organizada para se explicar a si mesma e não é cinema-verité porque o artista manipula a realidade sem estilizar, sem que daí resulte um estilo pessoal" (Gene Youngblood 2003:173)

Outro termo surgido em torno destes híbridos é o de cinema expandido, um termo cunhado em 1970 pelo mesmo autor e que agora é mais que uma realidade. Este conceito, que pretende subverter a ideia de cinematografia tradicional, reivindica a multiplicação de ecrãs de exibição, o uso da luz como agente estético, a abolição das fronteiras entre as formas de arte, a estimulação da corporalidade dos espectadores e o livre jogo das técnicas cinematográficas.

Nesta área de renovação constante, tanto teórica como prática, em que se questionam constantemente as linguagens narrativas, emerge o estudo do documentário como uma visão pessoal, própria, dando importância à subjetividade, ao processo de criação e à visão pessoal da realidade ou, como afirma José Luis Guerín, ao documentário que "não só documenta o mundo exte-

rior, mas também o mundo interior do cineasta, do artista, do poeta"(Cerdan 2007:118). Por outro lado, penso que o uso deste conceito resulta interessante quando aplicado a estas novas visões que emergem no documentário, como um termo que engloba numerosas práticas audiovisuais desenvolvidas no campo da não-ficção. "(Não me interessa) aquilo que é convencionalmente entendido como documentário, uma monoforma que institucionalizou o poder audiovisual, a televisão. Estou mais interessado quando o documentário fala com o ficcional e o imaginativo. Mas também quando ele reconhece os seus próprios limites para apreender a realidade. E acima de tudo, interessam-me aqueles cineastas que propuseram formas de enfrentar a realidade e de contá-la" (Cerdan 2007:35).

"Aquilo que é convencionalmente entendido como documentário, uma monoforma que institucionalizou o poder audiovisual, a televisão. Estou mais interessado quando o documentário fala com o ficcional e o imaginativo. Também, quando ele reconhece seus próprios limites para apreender a realidade. E acima de tudo, aqueles cineastas que propuseram formas de enfrentar a realidade e de conta-la" (Cerdan 2007:35).

Mercedes Alvarez, realizadora de *El Cielo Gira*, toma posição pela defesa clara da visão pessoal do documentário, como um olhar subjetivo, e não pela simples narração dos factos de forma objectiva, ao mesmo tempo que defende o interesse nas formas que estão na fronteira entre cinema de ficção e documentário.

Margarida Ledo, professora catedrática da Universidade de Santiago de Compostela, autora de documentários como *Santa Liberdade*, disse numa entrevista conduzida por José Luis Castro de Paz e José Manuel Sande (2007:285) que o seu interesse sobre o documentário se concentra em torno duma forma imperfeita, mas que, por sua vez, é muito assumida. A autora está consciente de que este tipo de cinema surge numa etapa post-cinematográfica e assume o papel do documentário para transformar os modos de representação cinematográfica.

Um Cinema Periférico e de Fronteiras

Quando falamos da periferia, referimo-nos ao modo como vem definido no dicionário de María Moliner, como a área mais próxima do exterior de um

determinado espaço. Obviamente, ao assumir esta posição aceitamos a existência de um centro. Os fatores geográficos industriais e económicos podem ser identificados com a capital do Estado: Madrid, o centro nevrálgico da indústria audiovisual espanhola, em que se concentra a maioria das empresas, tanto produtoras, como as televisões, distribuidores, etc. e onde se realizam o maior número de produções de caráter industrial.

Podemos identificar a periferia como uma forma de compreensão do audiovisual e articulação dos diversos agentes que a compõem. Esta visão está perto de uma atividade industrial que tem como finalidade única o lucro e é separada de qualquer exercício estético ou artístico. Periferia também pode ser entendida tendo em atenção os modelos narrativos e os universos cinematográficos. Como afirmam Miguel Fernandez Mallol Labayen e Maria Gonzalez, dois agentes e programadores culturais, no seu texto *Existimos, luego periféricas*, escrito para a Amostra de Cinema S-8 que se vem celebrando nos últimos anos na cidade de Corunha "É neste ambiente que queremos reivindicar o carácter híbrido, complexo, variável e plural de "a periferia". Periferias que no terreiro audiovisual estão ligadas a contextos de produção anormal (geralmente unipessoais e auto-financiados), a modos de representação marginais, no seu sentido contra-hegemónico. Mas também, e não menos importante, a circuitos de exibição paralelos capazes de gerar um tecido comunitário excêntrico no seu sentido radical e primogénio"e é nesta conceção do cinematográfico que podemos localizar o Novo Cinema Galego.

Apesar do seu caráter periférico, este movimento cinematográfico, na busca das suas referências, não tende a seguir os modelos estabelecidos pelo centro, nem os seus referentes se encontram nas produções criadas neste espaço ou sobre a tradição local; será na própria periferia que muitos dos seus autores e artistas se procuram identificar com os modelos e as preocupações criativas a nível internacional. Isto fica a dever-se em grande parte ao desenvolvimento da rede e ao surgimento da banda larga que facilita o acesso e a partilha de conteúdos criados em lugares longe da nossa terra, buscando novos modelos de criação e novas perspetivas sobre a realidade. Este desenvolvimento das novas tecnologias da comunicação incentivou o cultivo de uma nova cinefilia. Agora é muito fácil aceder a cinematografias diferentes da nossa realidade cultural que, seguindo um modelo de negócio, nunca poderiam encontrar um lugar no complexo sistema de distribuição e exibição espanhol.

Curiosamente, é um processo global de todas as cinematografias o feito

de redescobrir modelos e referências que constituem um verdadeiro passo em frente na evolução do cinema. Essa porta aberta para o futuro do cinema vislumbra-se na conceção moderna da disciplina. Estes padrões podem ser facilmente localizados no tempo, no período da década dos 60 e 70, coincidindo com o surgimento da chamada modernidade. Neste sentido, os paradigmas referenciais desta nova forma de fazer e de compreender o cinema são facilmente identificáveis, já que se têm estabelecido como um ponto de viragem na conceção do facto cinematográfico, principalmente na curiosidade e independência das suas pesquisas e descobertas. Os modelos mais recorrentes podem ser classificados em três grupos: os que oferecem uma ficção menos reconciliada (Jean Marie Straub e Daniele Huilliet, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Eric Rohmer, Jean Eustache, Andrei Tarkovsky); os que criam uma versão do documentário que tende mais para o ensaio (Jean Rouch, Chris Marker, Agnes Varda, Artavatd Pelachian, Chantal Akerman, Johan van der Keuken, Fredric Wisseman); ou um experimentalismo mais radical (Jonas Mekas, Andy Warhol, Michael Snow, Hollys Frampton).

O cinema contemporâneo, consistente com esta tradição moderna, torna-se numa outra referência para este tipo de cinema; a propósito de realizadores como Bela Tarr, Pedro Costa, Albert Serra, Alonso Lisandro, Bing Wan, Zhangke Jian podemos afirmar que são autênticos faróis que apontam o caminho na hora de conceber o relato cinematográfico.

Dentro dessa busca de referências e olhares para a produção que ocorre na periferia, em muitos casos, os autores da Galiza buscaram novos modelos na filmografia Lusa. Isto fica a dever-se a várias razões. Claramente, a vizinhança ou a proximidade geográfica é um fator determinante, assim como partilhar os mesmos sinais de identidade e cultura, como a língua, que facilita a compreensão dos filmes. Um exemplo claro encontramo-lo na apresentação do filme *Aquele Querido Mês de Agosto*, na cinemateca galega, o CGAI, pelo realizador do filme, numa altura em que crítico Martin Pawley apontava a identificação dos galegos e a compreensão das ações do filme porque elas também fazem parte da nossa cultura e do nosso modo de vida, como são os incêndios no verão, as festas animadas por conjuntos musicais ou mesmo o fenómeno da emigração para a Suíça, Alemanha ou França, que ambos os países vivemos nos anos setenta e oitenta, e que marcaram o desenvolvimento de ambas as sociedades. Esta influência é conseguida através da apresentação

de filmes portugueses na Galiza, mas também através da assistência e participação por boa parte dos agentes dinamizadores do Novo Cinema Galego em diferentes encontros e festivais que se realizam em Portugal nos últimos anos. Eventos como o IndieLisboa ou o Festival Internacional de Vila do Conde convertem-se em autênticos pontos de encontro e de intercâmbio de cineastas, produtores, críticos e público em geral. Por outro lado, de um ponto de vista económico e industrial, estamos perante dois sistemas muito semelhantes.

Pelo lado económico e do desenvolvimento trata-se de duas realidades muito semelhantes. Existem entre nós mais pontos de união do que de rutura ou dissensão. Por outro lado, muitos dos agentes participantes desta nova onda de criação recorrem com frequência a Portugal em busca de modelos. Entre os autores portugueses são referências claras e incontornáveis Manoel de Oliveira, João César Monteiro, António Reis e Margarida Cordeiro bem como os autores mais recentes desta vaga do cinema português e também já consagrados como Pedro Costa, Miguel Gomes, Sandro Aguilar, Edgar Pêra ou João Trabulo e outros jovens realizadores portugueses que estão começando as suas filmografias com características idênticas às dos cineastas do Novo Cinema Galego. Entre eles destacamos Gonçalo Tocha e João Nicolau.

Enquanto estas relações e influências são mais ou menos palpáveis, falta dar um pequeno salto e começar a fortalecer os laços no processo de cooperação entre as indústrias audiovisuais portuguesas e galegas. As relações nos últimos anos têm sido aumentadas através de reuniões informais e do reconhecimento pelas duas partes da existência dos outros e das suas obras, mas ainda não existe nenhum projeto feito em co-produção entre empresas similares. Esperamos que, nos próximos anos, os vários organismos responsáveis pela promoção do estabelecimento de novas formas de cooperação, proporcionem facilidades para este relacionamento que, se neste momento ainda pode ser definido como informal, se torne um dia profissional de modo a que possamos ver uma co-produção Galego-Portuguesa, como temos visto fazer com outros países, ademais de que cremos que este é um caminho natural para expandir e dar a conhecer as duas realidades.

Conclusões

A transformação da paisagem audiovisual, com a introdução de novas tecnologias, tem levado ao surgimento de novas rotinas de trabalho e ao surgimento de novos modelos de produção que promovem a criação pessoal e independente. Neste momento, embora possa parecer repetitivo dize-lo, só é preciso um computador e uma câmara para fazer um filme. Fruto desta revolução digital e do novo modo de ver o cinema, tem aparecido uma série de cinemas periféricos, que se afastam de qualquer sistema industrial e que, para além de romper em numerosas ocasiões com os cânones narrativos, desenvolvem uma nova forma de entender a estrutura audiovisual.

Em Espanha, um dos movimentos mais interessantes está a ocorrer na Galiza com o surgimento do chamado Novo Cinema Galego, apoiado por uma série de políticas públicas que têm colocado o nome desta pequena região no cenário internacional. Olhando para modelos similares, o Novo Cinema Galego voltou-se para outros cinemas periféricos, como o cinema português. Claramente como *avant-garde*, este movimento começou a dar os primeiros passos muito recentemente. No entanto, podemos dizer que as energias presentes são tão grandes que esperamos que venha a ser confirmado como o autêntico cinema galego, já que dá a ver, de forma própria e sem recorrer a modelos predefinidos, um olhar sobre a Galiza e desde a Galiza.

Defendemos a co-produção galaico-portuguesa que, tal como vimos afirmando, é uma forma natural de expandir a actividade cinematográfica já que não estamos apenas perante uma mesma realidade cultural mas também perante a convergência de um mesmo olhar e de uma mesma maneira de conceber o cinema.

Bibliografía

CERDÁN, Josetxo y Torreiro, Casimiro (2007) – Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos, Madrid, Ed. Cátedra, ISBN-84-376-2362-6.

CERDÁN, Josetxo - "Después de lo real": Archivos de la Filmoteca, 57-58, Vol. 1 y 2 (2007), ISSN: 0214-6606.

COMOLLI, Jean Louis, (2007) - Ver y poder, Buenos Aires, Alianza Francesa, ISBN: 978-987-1294-13-8.

ECO, Umberto, (2010) - Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen, ISBN: 8472238695.

FOSTER, Hal, (2001) - El retorno de lo real: la vanguardia a fi nales de siglo, Madrid, Akal, ISBN: 13: 9788446013297.

GONZÁLEZ, Xurxo y GONZÁLEZ, Manolo, (2008) - Xeiras polo real, Santiago de Compostela, CGAC.

MANOVICH, Lev, (1996)- ¿Qué es el cine digital?- en Laboluz e-magazine, nº 5, Valencia. http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero5/rev-5/manovich.htm. (acedido em 26/04/2011).

NEYRAT, Cyril - "Sin etiquetas": Cahiers du Cinema España, 19 (2009), ISSN: 1887-7494.

NICHOLS, Bill, (1997), La representación de la realidad, Barcelona, Paidós, ISBN: 84-493-0435-0.

PAGÁN, A. (2008): "Ficar fóra da industria dáme unha independencia total como cineasta", en Galiza Hoxe del 14/12/2008.

PLANTINGA, Carl, (1997) - Rethoric and Representation in non fi ction Film, Nueva York, Cambridge University Press, ISBN: 9780521573269.

RANCIÈRE, Jacques, (2002) - La división de lo sensible. Estética y política, Salamanca, Consorcio de Salamanca, ISBN: 84-89771-12-X.

TARKOVSKI, Andrei, (2007) - Esculpir en el tiempo, Madrid, Rialp, ISBN: 978-84-321-2791-5.

VORKAPICH, Slavko - " Toward True Cinema ": DYER, Richard , Film: A Montage of theories, Nueva York ed., Dutton Paperbacks, 1966, ISBN: 0525471892.

WEINRICHTER. Antonio, (2004) - Desvíos de lo real, Las Palmas, Festival Internacional de Cine de las Palmas, ISBN: 13:9788495602633.

WEINRICHTER. Antonio, (2007), Cine-ensayo: la forma que piensa, Pamplona, Festival Punto de Vista, ISBN: 978-84-235-2937-7.

WEINRICHTER, Antonio - "Subjetividad Impostura Apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre": Archivos de la Filmoteca , 30 (1998), ISSN: 0214-6606.

YOUNGBLOOD, Gene - "Since Cinema expanded: Interview with Gene Youngblood": Millenium ,16/17/18 (1986) 55, ISSN: 0015-1211.

Os festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português (1949-80)

Paulo Cunha
Universidade de Coimbra

NO SEGUIMENTO DO TRABALHO que apresentei aqui nas Jornadas Cinema em Português de 2010 sobre as alterações verificadas no modo de produção das curtas-metragens portuguesas entre os anos 1950 e 1970, o que pretendo para esta breve apresentação é tecer algumas considerações sobre a internacionalização do cinema português entre 1949 e 1980, partindo do estudo da participação de filmes portugueses em festivais de cinema internacionais, sobretudo na Europa e na América Latina. Procuro identificar projetos e os seus protagonistas e reflectir sobre a circulação internacional do Novo Cinema Português e a forma como isso contribuiu para uma mudança de paradigma cultural e estético no cinema português desse período.

Em suma, pretendo confirmar, como suspeito, se os dados que consultei nos processos de participação em festivais de cinema geridos pelo próprio SNI/SEIT, depositados no fundo do Secretariado Nacional de Informação preservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, demonstram uma nova estratégia de promoção internacional tentada por jovens produtores, nomeadamente António da Cunha Telles, e se o Novo Cinema Português terá mesmo promovido uma mudança de paradigma no cinema português ao propor uma rutura com os projetos anteriores de um cinema nacional para um público português (ou luso falante) e uma aproximação estética ao cinema moderno das novas vagas europeias e ao seu crescente circuito de divulgação que passava essencialmente pelos festivais de cinema.

Contexto

A 1 de Fevereiro de 1958, César Moreira Baptista (1915-1981) foi nomeado responsável máximo pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Em 1968, seria reconduzido enquanto responsável máximo pela Secretaria de Estados da Informação e Turismo (SEIT) que

Cinema em Português: IV Jornadas, 187-199

substituiu o anterior SNI e permaneceria no cargo até 1973. Depois de ter desempenhado diversos cargos de responsabilidade intermédia em vários órgãos corporativos (Ó, 1996: 88), César Moreira Baptista foi responsável máximo pela política cultural do Estado Novo durante praticamente todo o período de afirmação do novo cinema (1958-73). Enquanto titular do SNI/SEIT, Moreira Baptista teve responsabilidade por um esforço de promoção de tímidas soluções para a crise do cinema português (financiamento do curso de cinema do EUCE, atribuição de bolsas de estudo em escolas estrangeiras a diversos jovens valores do cinema e televisão portuguesas), mas também pelo silenciamento do movimento cineclubista e de luta contra outras formas de oposição cinéfila. A responsabilidade pela alteração da política de subsídios do Fundo, que passou a apoiar um novo tipo de documentarismo, é geralmente atribuída a Moreira Baptista, assim com uma falta de confiança na "geração dos assistentes" que condenou o velho cinema à falência (Costa, 1991: 114).

César Moreira Baptista, "que fizera carreira política à sombra de Ferro e de Marcello Caetano" (Ibidem) pretendia impor um alento renovado ao organismo. Com a saída de António Ferro da direção do SPN/SNI, em 1949, o organismo perdeu importância política e atravessou uma fase de menor protagonismo. Em 1955, quando Marcello Caetano passou a tutelar o Ministro da Presidência, uma das competências que herdou passava pelo controlo do SNI, que se encontrava "caído no marasmo e os contratos com os seus quadros davam a impressão de se estar a lidar com amadores". Para acompanhar os novos tempos, o organismo responsável pela informação do regime "cresceu, absorveu novas tarefas, admitiu muito pessoal que já não tinha o fogo, o entusiasmo, a imaginação (e até a fidelidade ideológica...) das primeiras horas e apenas procurava ganhar a vida". A missão de Caetano consistia em "organizar a casa, tarefa difícil devido aos muitos chefes vitalícios que era impossível desalojar, e imprimir-lhes novo dinamismo" (Caetano, 1977: 460-461).

A condução de Moreira Baptista na liderança do SNI/SEIT parece representar um certo esforço de recuperação do fôlego inicial da política cultural do Estado Novo. Esta escolha promovida pelo sector mais liberal do regime permitiu uma inflexão em relação ao marasmo da última década. Como conclui Paulo Filipe Monteiro, esta inflexão da política cultural do regime "foi ao reencontro do vanguardismo estético de António Ferro" (Monteiro, 2000: 311).

Até 1958, com a chegada de César Moreira Baptista à direção do SNI,

não havia qualquer estratégia de circulação de filmes pelos festivais de cinema europeus. No fundo, a presença de filmes portugueses dependia muito do dinamismo dos seus produtores ou distribuidores, que apostavam sobretudo na presença em festivais para rentabilizar comercialmente o filme e tentar vendê-lo para mercados estrangeiros. Uma das exceções aconteceu a propósito da participação de Portugal no Festival Internacional de Cinema de São Paulo em 1954. Dada a importância histórica desse evento, o SNI organizou a presença portuguesa e a delegação que viajaria, optando pela escolha da longa-metragem *O Cerro dos Enforcados* (1954), de Fernando Garcia, sobretudo por adaptar um conto de Eça de Queiroz. Outra das exceções aconteceu no Festival de Cannes de 1959, quando Portugal apostou fortemente na apresentação de *Rapsódia Portuguesa*, uma realização de João Mendes e escrita por Fernanda de Castro a partir de uma ideia de António Ferro. A presença deste filme em Cannes foi acompanhada por uma significativa operação de *marketing* que incluía oferta de brindes (barretes de campinos, chinelos e vinho do porto), figuração folclórica, publicidade nos jornais locais e a preparação de uma importante delegação com a presença de Amália Rodrigues e António Vilar.

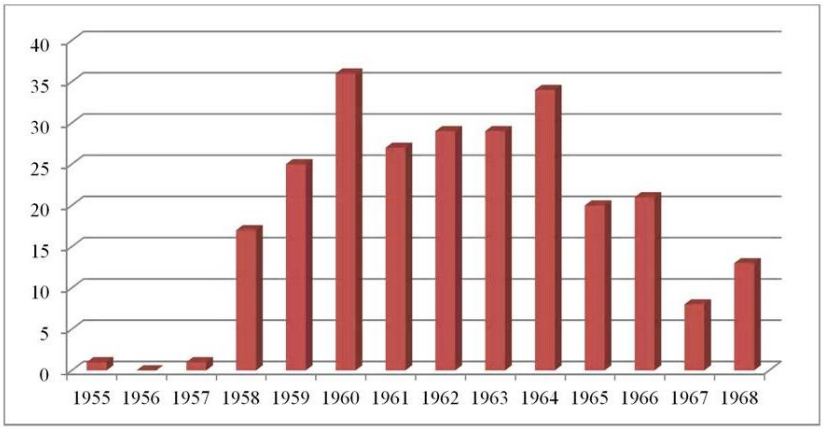
Em Julho e Outubro de 1961, o SNI enviou a diversos festivais de cinema internacionais uma nota oficiosa que esclarecia os organizadores que, ao abrigo do decreto-lei 31.134 (de 24 de Novembro de 1944), qualquer participação de filmes portugueses em eventos cinematográficos internacionais teria de ser mediada pelo SNI. De acordo com o diploma, no seu artigo 19.ª, "a exportação de filmes portugueses para o estrangeiro" dependia "de autorização do Secretariado, do seu parecer favorável ou da aprovação prévia dos argumentos e elencos técnicos e artísticos" (...).

Por alguma razão que não consegui ainda apurar, o SNI sentiu necessidade de, quase 20 anos após a publicação desse diploma, lembrar aos organizadores dos eventos cinematográficos internacionais que queria tutelar a exportação do cinema português, quer fosse de carácter permanente (vendas de cópias para o circuito comercial) como temporária (empréstimo de cópias para o circuito não-comercial).

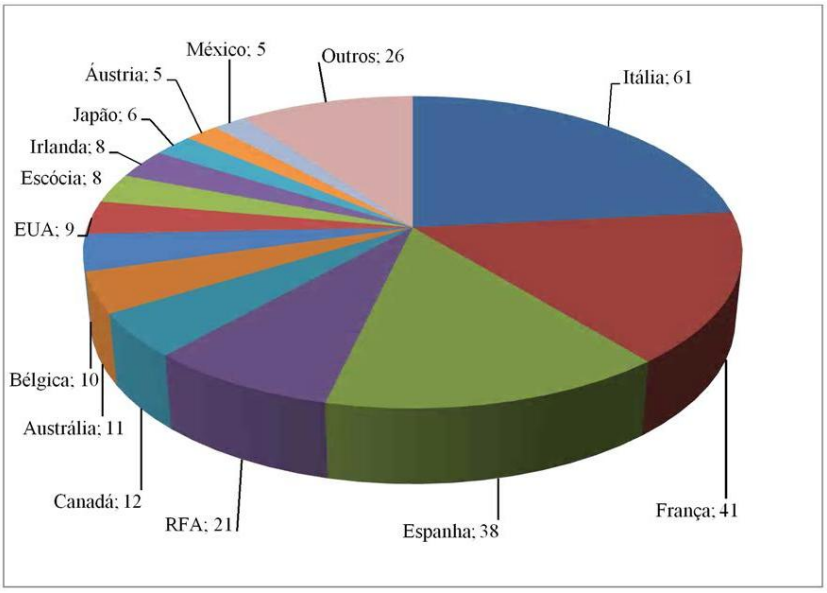
Corpus

A minha análise centra-se no conteúdo de 14 caixas com 261 processos relacionados com organizadores de festivais de cinema internacionais depositadas no fundo do Secretariado Nacional de Informação preservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Até à data da elaboração do presente texto, foram esses os processos localizados, mas acredito que com o desenvolvimento da minha pesquisa seja possível localizar novos processos referentes ao período posterior a 1968.

Cronologicamente, os processos dizem respeito ao espaço temporal 1955-1968, assim distribuídos:



Geograficamente, os processos dividem-se pelos seguintes países:



Itália – 61 (Bérgamo, Génova, Trento, Veneza, Florença, Cortina D'Ampezzo, Salerno, Milão, Trieste, Tirrena, Roma, Novara e Páduva)

França – 41 (Cannes, Paris, Tours, Rolle, Marselha, Asniéres e Carcassone)

Espanha – 38 (San Sebastian, Valladolid, Bilbau, Barcelona, Santander, Benidorm, Corunha, Saragoça, Múrcia, Le Felguera, Cala D'Or)

RFA – 21 (Berlim, Manheim e Salzgitter)

Canadá – 12 (Vancouver)

Austrália – 11 (Sidney e Melbourne)

Bélgica – 10 (Bruxelas, Antuérpia e Ostende)

EUA – 9 (San Francisco e Los Altos Hills)

Escócia – 8 (Edimburgo)

Irlanda – 8 (Cork)

Japão – 6 (Tóquio)

Áustria – 5 (Viena)

México – 5 (Cidade do México e San Angel)

Suiça – 4 (Genebra e Nyon)
África do Sul – 3 (Durban e Bleomfontein)
Andorra – 3
Colômbia – 3 (Cartagena)
Angola – 2 (Luanda e Lobito)
Brasil – 2 (Rio de Janeiro)
Inglaterra – 2 (Londres e Oxford)
Suécia – 2 (Estocolmo)
Uruguai – 2 (Montevideu)
Argentina – 1 (Mar del Plata)
Chile – 1 (Santiago)
Paquistão – 1

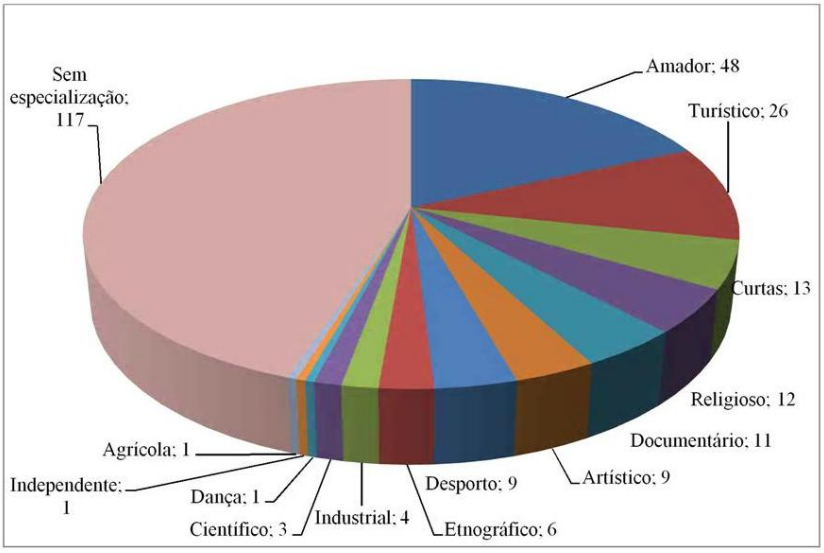
Do *corpus* fazem ainda parte 11 processos relativos a pedidos de apoio a festivais portugueses, assim distribuídos:

Guimarães – 3 (Festival Nacional de Cinema de Amadores, 1966-67-68)

Lisboa – 3 (Festival de Cinema de Lisboa, 1966; Concurso Nacional de Cinema de Amadores, 1967; Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Lisboa, 1968)

Barreiro – 1 (Concurso Internacional de Cinema Amador, 1968)
Coimbra – 1 (Festival Internacional de Filme Amador, 1968)
Leiria – 1 (Semana do Filme Religioso de Amador, 1968)
Porto – 1 (Festival Internacional de Filmes de Amadores, 1967)
Taveiro – 1 (Festival Ibérico de Cinema Amador, 1968)

Tematicamente, os processos dividem-se da seguinte forma:



Para além destes processos de participação oficial, tenho vindo a inventariar outras participações feitas à margem do SNI/SEIT, por iniciativa dos produtores ou realizadores. Cito apenas alguns exemplos:

- a participação de *O Pintor e a Cidade* de Manoel de Oliveira em Cork (Irlanda);
- a participação de *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha em Locarno (Suiça) e Acapulco (México);
- a participação de *Belarmino* de Fernando Lopes em Pesaro (Itália);
- a participação de *Mudar de Vida* de Paulo Rocha em São Paulo (Brasil);
- a participação de *Nojo aos Cães* de António de Macedo em Bérgamo (Itália);

No entanto, aqui tratarei apenas do trabalho desenvolvido com os processos do SNI/SEIT depositados na Torre do Tombo.

Festivais

Na década de 60, realizavam-se na Europa quatro importantes festivais classificados, pela FIAPF (Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes), como categoria A: Veneza, Cannes, Berlim e San Sebastian.

Em torno desses quatro festivais funcionavam dezenas de outros de média e pequena dimensão que, geralmente, se especializavam num tema, género ou formato específico. Desses, os mais mediáticos seriam Bérgamo, Pesaro, Firenzi, Tours, Manheim, Oberhausen, Locarno, Bruxelas e Cork.

Ainda paralelo a este segundo núcleo, identificam-se outros festivais em áreas geográficas ou ideológicas distintas: Karlovy Vary e Moscovo no mundo socialista; Acapulco e Mar del Plata na América Latina; Calcutá e Nova Dheli na Ásia; Nova Iorque, Montreal e Los Angeles na América do Norte.

Voltemos então aos quatro grandes e à participação portuguesa durante o período em estudo.

a) Veneza – era o mais antigo, criado em 1932, ligado à Bienal de Arte de Veneza. Durante o regime fascista de Mussolini foi usado como instrumento de propaganda e chegou a premiar um filme de Leitão de Barros: Ala-Arriba (1942). Depois da Segunda Guerra Mundial, perdeu protagonismo devido a diversas polémicas relacionadas com a figura de Luigi Chiarini, seu director artístico até 1968.

Entre 1959 e 1965, Portugal apresentou 11 filmes: *Imagens de Portugal; Actualidades de Angola; Actualidades de Moçambique, Fabricação de Carruagens, Janela Aberta, Lisboa vista pelas suas crianças* (1959); *As Pedras e o Tempo* (1961); *Acto da Primavera* (1962); *Verão Coincidente, Dom Roberto* (1962); *Domingo à tarde* (1965); em 1960 e 1964, o SNI informou a organização que não estaria em condições para enviar representante oficial.

b) Cannes – criado em 1938, com apoio oficial do governo francês com fins de promoção turística da região Côte d'Azur, este festival tornou-se o mais importante com a afirmação internacional da *nouvelle vague*. Também viveu tempos conturbados sobretudo durante o Maio de 1968 mas soube renovar-se criando seções paralelas como a Quinzena dos Realizadores ou o Mercado do Filme.

Entre 1858-62, Portugal apresentou três filmes: *Sintra* (1958), *Rapsódia Portuguesa* (1959) e *As Pedras e o Tempo* (1961). Em 1960 e 1962 não participamos. Entre 1960-68, Portugal participou, também em Cannes, nos *Rencontres Internationales du film pour la jeunesse* em quatro edições: *Açores* (1960), *Aniki-Bóbó* (1961), *Sintra* (1962) e *Pedro, o pequeno burguês* (1965).

c) Berlim – criado em 1951, com fins políticos, não exibia filmes do bloco soviético. O seu director Alfred Bauer apostou em jovens realizadores e na privatização do festival, o que lhe trouxe enorme prestígio no final dos anos 60.

Entre 1958-65, Portugal apresentou oficialmente 9 filmes: *Pescadores de Amangau* (1958); *Amadeo Souza-Cardoso* (1960); *Paixão de Cristo na Pintura Antiga Portuguesa* (1961); *Barqueiros do Douro* (1962); *Retalhos da Vida de um Médico, Faianças Portuguesas* (1963); *Nicotiana* (1964); *Domingo à Tarde, Sobre a Terra e Sobre o Mar* (1965). Em 1959, Portugal apresentou o filme Rapsódia Portuguesa mas o filme foi rejeitado porque já tinha sido exibido em Cannes. Em 1964, os responsáveis do SNI ainda ponderaram apresentar *Os Verdes Anos*, "por representar uma nova tendência no nosso panorama cinematográfico", mas acabaram por desistir da ideia.

d) San Sebastian – criado em 1953, perderia a classificação de categoria A entre 1958-66. Voltou a ser reconhecido pela FIAPF sob direção de Miguel de Echarri.

Entre 1958 e 1964, Portugal apresentou como representantes oficiais quatro filmes: *Flores, Mundo de Beleza* (1958); *A Luz vem do Alto* (1959); *Raça* (1961) e *Aço Português* (1962). Em 1964, a organização não selecionou *Os Verdes Anos*. Em 1963-64, o SNI pensou em enviar *Retalhos da Vida de um Médico* e *Acto da Primavera* mas não chegou a concluir o processo.

No início da década de 1970, goradas todas as expectativas de triunfar comercialmente no mercado interno, o circuito cinematográfico internacional surgiu como uma forma de viabilização económica e de legitimação artística para o Novo Cinema português. Entusiasmados com o reconhecimento internacional de Manoel de Oliveira e com a boa receção crítica que diversos novos cinemas receberam nos mais importantes festivais de cinema internacionais (*cinema novo* brasileiro, *nova vaga* polaca, *jovem cinema* jugoslavo,

entre outros), o Novo Cinema português optou definitivamente pelo caminho de internacionalização, que passava pela radicalização das propostas, e promoveu uma mudança de paradigma cultural e estético no cinema português. O cinema português abandonava definitivamente o velho projeto cultural de António Ferro, abdicando da sua vocação nacional e reclamando uma familiaridade com as renovadoras e jovens cinematografias europeias e mundiais.

Não foi portanto estranho que, reconhecendo a importância da receção crítica internacional, uma das preocupações do Centro Português de Cinema (CPC), e posteriormente do Instituto Português de Cinema (IPC), passasse pela aposta na internacionalização de um certo cinema português, organizando mostras e sessões de divulgação de autores de referência para o cinema português. Mais do que as presenças nos principais festivais internacionais – que dependiam sempre da "boa vontade" dos júris de seleção, raramente recompensavam os custos das representações e poucas menções ou prémios conquistavam –, o CPC decidiu apostar na promoção e divulgação em iniciativas não-competitivas e massificada das suas produções, nomeadamente mostras e ciclos.

A primeira experiência mais significativa foi a organização, em colaboração com o festival cinematográfico local, da *Semaine du Jeune Cinema Portugais* em Março de 1972: uma seleção de filmes que incluía produções recentes do CPC, filmes das Produções António da Cunha Telles, filmes de João César Monteiro, António Campos, Cunha Telles e Rogério Ceitil (que ainda não pertenciam à cooperativa), e uma retrospetiva apreciável de Manoel de Oliveira. Mais do que uma simples mostra, esta iniciativa deu uma visibilidade mediática ao novo cinema no mercado internacional que o cinema português nunca tinha tido até então.

O sucesso foi tal, do ponto de vista da repercussão crítica e da cobertura mediática, que o CPC voltaria a apostar neste tipo de iniciativas (Barcelona em 1973, Cinemateca Francesa em Paris em 1974) e o próprio IPC, que assumiria maior destaque após 1974-75, também privilegiou este modelo realizando mostras em Liége (Março de 1977), Poitiers (Abril de 1977), Madrid (Abril de 1977), Londres (Outubro de 1977), Manheim (Outubro de 1977), Amesterdão (Novembro de 1977), Leipzig (Dezembro de 1977) e Orense (Março de 1978).

Algumas conclusões

Os dados relevam claramente que a entrada de Moreira Baptista para a direção do SNI representou uma mudança de política para o cinema português. Em termos de representação portuguesa no estrangeiro, os resultados não se fizeram esperar: aumento significativo das presenças de filmes portugueses em festivais internacionais; maior atenção na seleção de festivais a participar, privilegiando os que tinham maior cobertura mediática; e uma alteração gradual e significativa do tipo de filme selecionáveis para exportação, das encomendas públicas ou dos filmes turísticos convencionais[1] para propostas de jovens realizadores com intuitos renovadores[2].

Os dados revelam também que o SNI mantinha relações privilegiadas com certos produtores, nomeadamente António da Cunha Telles, Felipe de Solms ou Francisco de Castro. Em 1962, o SNI foi convidado para participar no Festival de Melbourne (Austrália) e contatou os produtores António da Cunha Telles e Felipe de Solms com a proposta de custear apenas 50 por cento de cópias com legendas em inglês de *Os Verdes Anos e Retalhos da Vida de um Médico*. Em 1964, após a não-seleção de *Os Verdes Anos* para San Sebastian, o produtor António da Cunha Telles conseguiu negociar com o SNI e a organização do certame o envio de *Belarmino* mas, à última hora, acabou por desistir por falta de condições financeiras. Em 1965, depois de assegurar a presença de *Domingo à tarde* em Veneza, o produtor António da Cunha Telles tentou convencer, sem sucesso, o SNI e a organização do certame a aceitar também *As Ilhas Encantadas*. No mesmo ano, o mesmo produtor tenta, outra vez sem sucesso, levar *As Ilhas Encantadas* e *Belarmino* a Berlim. Em 1968, o SNI contatou António da Cunha Telles para propor o envio de *As Ilhas Encantadas* ao Certamen International de Cortometrages en Color de Barcelona, mas o produtor convenceu o organismo público a apresentar *Os Caminhos do Sol*.

[1] *Janela Aberta* (1958) de Silva Brandão; *Henrique o Navegador* (1960) de João Mendes; *Azulejos de Portugal* (1958) de Baptista Rosa; *Lisboa vista pelas suas crianças* (1958) de António Lopes Ribeiro; *Paixão de Cristo nos Primitivos Portugueses* (1961) de Baptista Rosa; *Rapsódia Portuguesa* (1959) de João Mendes.

[2] *As Pedras e o Tempo* (1961) de Fernando Lopes; *Verão Coincidente* (1962) de António de Macedo; *Os Caminhos do Sol* (1966) de Carlos Vilardebó; *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha; *Domingo à Tarde* (1965) de António de Macedo.

Finalmente, também parece claro que esta nova estratégia de Moreira Baptista parecia apostar significativamente no reforço do prestígio internacional do próprio SNI. Entre campanhas publicitárias, subsídios para financiar ou comparticipar viagens de atores e técnicos a festivais ou apoio para a legendagem de filmes expressamente realizadas para festivais, é notório um esforço de investimento financeiro e político para melhorar a representação de filmes portugueses em certames internacionais. Em alguns casos, em nome dessa representação de qualidade, o SNI entrava mesmo em certas contradições, como a autorização excecional de participação de filmes proibidos em Portugal (*Nojo aos cães* de António de Macedo) ou de filmes produzidos fora da "esfera de influência" do SNI e do próprio Estado Novo ou mesmo declaradamente contra a sua política cultural (*D. Roberto* de Ernesto de Sousa).

Fontes e Referências bibliográficas

Arquivo Nacional Torre do Tombo. Fundo do SNI – Secretariado Nacional de Informação (1929-74). Caixas 11, 28, 73, 138, 543, 1019, 1360, 1487, 1554, 1606, 1760, 2092, 2112, 2127.

Caetano, Marcello (1977). *Minhas Memórias com Salazar*. Lisboa: Verbo.

Costa, João Bénard da (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Cunha, Paulo (2005). *"Os filhos bastardos". Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português (1967-74)*. Coimbra: FLUC.

De Valck, Marijke (2009). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amesterdão: Amsterdam University Press.

Kovács, András Balint (2007). *Screening Modernism. European Arte Cinema 1950-80*. Chicago: The University of Chicago Press.

Monteiro, Paulo Filipe (2000). «Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'». In Torgal, Luís Reis (coord.). *O Cinema sob o olhar de Salazar...* Lisboa: Círculo de Leitores.

Ó, Jorge Ramos do (1996). «SPN/SNI/SEIT». In *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Fantasma e fetiche: a imagem cinematográfica enquanto citação

Francesco Giarrusso
Universidade Nova de Lisboa

Breve reflexão a partir da análise de *O Estranho caso de Angélica* de M. de Oliveira e *Branca de Neve* de J. C. Monteiro

APESAR DA DIFERENÇA IMAGÉTICA que separa o universo diáfano de *O estranho caso de Angélica* de Manoel de Oliveira da obscuridade claustrofóbica de *Branca de Neve* de J. C. Monteiro, em ambos os filmes é possível encontrar o mesmo substrato teórico cujos conceitos, em nossa opinião, permitem-nos definir algumas caraterísticas próprias da imagem cinematográfica e da sua relação com o mundo. A subterrânea consubstancialidade deles, longe de se esgotar na semelhança de uma narrativa profundamente marcada pelo *eros* e *thanatos* das deambulações físicas e verbais das personagens, remete para as noções de fantasma, fetiche e citação, cujos traços distintivos estão fortemente relacionados, mesmo se de forma diferente, com a matéria e o dispositivo cinematográfico dos dois filmes aqui analisados.

Antes de mais, em relação a *O estranho caso de Angélica* é oportuno evidenciar desde já como o seu caráter fantasmático não depende apenas da presença diegética do fantasma de Angélica (Pilar López de Ayala), mas diz respeito principalmente ao processo amoroso e ao "morbo melancólico" que aflige quem tenta alcançar desesperantemente o seu objeto de desejo.

O filme de Oliveira narra as vicissitudes de um fotógrafo sefardita de nome Isaac (Ricardo Trêpa), cuja existência é irremediavelmente perturbada pelo encontro com a bela Angélica. Inesperadamente, no coração da noite, Isaac é chamado para ir à quinta de uma rica família de Peso da Régua para que possa fotografar o cadáver da jovem falecida, preservando o esplendor e o encanto dela. De resto, como recordam as palavras da irmã de Angélica, a fotografia tem um notável poder mnemónico, na medida em que capta o instante, uma porção espacio-temporal para a preservar e proteger o corpo da ação do tempo. É um momento através do qual se perpetua a existência do referente além da sua própria ausência [Dubois, 1990]. Para fazer isto, Isaac precisa da luz,

Cinema em Português: IV Jornadas, 201-219

de uma fonte luminosa mais vigorosa que lhe permita gravar as aparências de Angélica. Após ter constatado a impossibilidade de fotografar com a luz presente na sala, Isaac pede a substituição da lâmpada para que possa fixar sobre a película o corpo da jovem mulher. A imagem fotográfica origina-se pelo contato analógico ou pela conversão digital da luz, é uma marca, um índice, a sombra distante de uma existência da qual apreciamos a ausência. O objeto da fotografia ou da imagem cinematográfica não é uma pessoa ou uma coisa, mas sim a luz que torna possível a inscrição dos corpos na película. Com efeito, na imagem nós não fruímos a presença concreta dos objetos e dos homens, pelo contrário, constatamos a ausência deles feita de luz, cuja ação extrai o mundo da escuridão da inexistência para o tornar palpável aos nossos olhos. Como diz Bertetto [2008], "na imagem não vemos as coisas, mas a visibilidade das coisas em si", a configuração que o mundo adquire pelo contato com a luz e a relação que estabelece com o sujeito da perceção. O que permanece na película, portanto, é um fluxo cromático, cuja visibilidade revela a aparência profunda das coisas, a maneira pela qual se mostram aos nossos olhos através da iluminação, sombras, reflexos, cor, ou seja, todos os aspetos não propriamente reais que habitam o mundo e que possuem, como fantasmas, apenas uma existência visual [Merleau-Ponty, 2004].

Em *O estranho caso de Angélica* que o fantasma da jovem seja uma alucinação de Isaac ou uma real manifestação etoplásmica não tem relevância nenhuma. Trata-se sempre de uma imagem, como comprova a etimologia da palavra e o uso que Platão lhe dá [*Sofista* 236 *b*, 264*c*] quando distingue as imagens-ídolo em cópia-ícone e simulacro-fantasma. O fantasma é uma entidade incorpórea e a sua existência manifesta-se na interioridade por meio da fantasia, que pinta na alma imagens-simulacro de que se alimenta o desejo [Platão, *Filebo*]. Isaac está perturbado perante Angélica e a imagem dela ficará impressa na alma do jovem fotógrafo, "como a cera recebe a impressão do anel sem o ferro ou o ouro"[Aristóteles, *De Anima*, 424*a*], conservando o desenho e perpetuando a marca dele. Em todo o caso, o primeiro contato entre os dois jovens realiza-se através de uma máquina fotográfica e o desejo amoroso passa pela observação das fotografias de Angélica. O fantasma é uma imagem que reside na fantasia e que necessita da visão para se poder inscrever na alma e é bastante significativo constatar, uma vez mais, quanto a luz é fundamental não apenas na impressão fotográfica ou "passional", mas até na

formação do termo imaginação ($\varphi\alpha\nu\tau\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$), cuja origem remonta a $\varpi\alpha\circ\varsigma$, que em grego significa luz [Aristóteles, *De Anima*, 429*a*].

Não é por acaso que a cultura ocidental faça remontar o nascimento da pintura, e poderíamos acrescentar da imagem *tout court*, à projeção de uma sombra, ao contato da luz sobre uma superfície, um suporte em que se materializam os contornos do referente. Plínio o Velho [*Naturalis Historia*, XXXV, 151] conta que o nascimento da pintura teve lugar em Corinto, por mão de uma mulher que "se tinha enamorado de um jovem; estando este de partida para o estrangeiro" e que por isso decidiu, para manter a imagem do amado, circunscrever "com uma linha a sombra do seu rosto projetada na parede pela luz de uma lanterna; o seu pai aplicou argila sobre o esboço, fazendo um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas" para poder perdurar no tempo.

Se por um lado, a lenda de Plínio evidencia a necessidade de preservar aquilo que é efémero através de um duplo visual capaz de reter a aparência superficial, por outro lado, explicita como a imagem tem origem a partir do encontro de *eros* com *thanatos* cuja simbiose, como veremos, percorre por inteiro o filme de Oliveira. Além disso, a palavra *imago*, da qual deriva o termo imagem, designa em latim o aparecimento do defunto e é seu índice enquanto "rasto e não figuração do morto"capaz de garantir "uma presença do defunto na Terra após o seu funeral" [Dupont *apud* Maia, 2009], bem como acontece na cena do sonho de Isaac, a qual iremos analisar de seguida.

É noite e um breve enquadramento em campo geral mostra Peso da Régua entre as colinas à beira do rio Douro. Um motivo musical faz o *raccord* entre o enquadramento da cidade e o do interior do quarto em que Isaac está a dormir, filmado em plano de conjunto. Depois de alguns instantes, discernimos a presença de um espelho no qual aparece a sua imagem. Isaac levanta-se da cama e pára por alguns segundos diante do seu reflexo. Em seguida, a câmara segue, em campo médio, a imagem dele reproduzida no espelho enquanto se dirige para a porta da varanda para observar as fotografias de Angélica. Aqui, enquadrado em plano americano, Isaac é surpreendido pelo aparecimento de Angélica, que o convida para um fantástico voo nocturno.

Se o aparecimento do fantasma no sono constitui um *topos* recorrente na narrativa romanesca e cinematográfica, não podemos, no entanto, deixar de reafirmar a profunda ligação que o une ao sonho, definido, precisamente, por Aristóteles como uma espécie de fantasma [Aristóteles, *De anima*, 428*a*]. E-

xiste uma coincidência absoluta entre a dimensão onírica e o fantasma, conhecido também por espírito fantástico, cujo papel é tão preponderante na determinação das imagens interiores que Sinésio [*apud* Agamben, 2011] eleva-o a protagonista absoluto da fantasia, considerando-o como o sentido perfeito por excelência enquanto "intermediário entre o racional e o irracional, o corpóreo e o incorpóreo, termo [...] comum pelo qual Deus comunica com aquilo que está mais distante de si". Tudo isso corrobora a concordância do fantasma com a sua representação fílmica. De resto, Oliveira realiza não só uma *mise en scène* onírica, modificando o cromatismo das imagens da viagem nocturna para acentuar a fantasmagoria própria da imagem simulacral do cinema, como também atribui ao espelho um papel fundamental enquanto elemento mediador entre o sensível e o supra-sensível, o visível e o invisível.

O espelho, longe de se referir apenas à conceção da fantasia, entendida como faculdade especulativa pelo qual o homem entra em contato com o mundo sensível e inteligível, é também o objeto através do qual o homem se vê a si próprio enquanto vidente-visível. Para mais, no espelho não existe nenhuma contraposição entre o real e o imaginário, entre o visível e o invisível, entre a presença e a ausência. Eles implicam-se mutuamente, existem simultaneamente uns nos outros, dissolvendo qualquer recíproca pretensa de superioridade. A imagem de Isaac perante o espelho, enquanto observa o seu duplo reflexo, manifesta a relação "quiasmática" do homem consigo mesmo e com o mundo à sua volta, a co-pertença do corpo e do espaço que o rodeia, a consubstancialidade "carnal" pela qual não há distinção entre perceber e ser percebido, entre sujeito e objeto. O espelho é o espaço da duplicação e da auto-revelação através do qual Isaac toma consciência da sua própria subjetividade e do seu corpo como objeto. Por meio do espelho, portanto, Isaac atua simultaneamente uma subjetivação e objetivação de si mesmo: ele capta com os seus olhos a sua identidade refletida e ao mesmo tempo percebe-se como uma coisa entre as coisas. Poderíamos dizer, fazendo nossas as palavras de Merleau-Ponty [2004], que o espelho desvenda o enigma do corpo que "vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um si [...] por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação aquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido – um si, portanto, que se compreende no meio de coisas, que tem um verso e um reverso".

Em suma, a visão especular revela e materializa o processo percetivo pelo

qual o homem se apercebe de si mesmo na medida em que é o visível que presentifica o invisível ao vidente [Merleau-Ponty, 2009]. "O homem é espelho para o homem" numa relação de mútua implicação pelo qual o "corpo visto" e o "corpo que vê" se encontram e se refletem num mesmo espaço. Esta visão dupla realiza-se "porque há uma reflexividade do sensível, que [o espelho] traduz e redobra" [Merleau-Ponty, 2004]. "Ele é instrumento duma magia universal que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim" [Schilder *apud* Merleau-Ponty, 2004]. Isaac percepciona-se a si próprio como ao mesmo tempo um corpo sensível e senciente, um corpo duplo cuja existência se funda sobre a reversibilidade especular da imagem que se vê a si mesma enquanto vê outra coisa. E tudo isso é possível só porque "o corpo é feito da mesma carne do mundo" [Merleau-Ponty, 2009] e "a carne é fenómeno de espelho" [Merleau-Ponty, 2009], capaz de realizar o desdobramento em interior e exterior do corpo e das coisas [Merleau-Ponty, 2009].

Mas a interioridade não é só entendida como uma das "faces" ou uma das "folhas" que compõem o ser e que permite ao mundo encontrar-se com as coisas e as coisas encontrarem-se com o mundo [Merleau-Ponty, 2009], ela reenvia também ao "espírito" do homem [Merleau-Ponty, 1996] àquilo que lhe é invisível. E é mesmo o espelho que assume esta revelação, desvelando aquela única parte do corpo que nos é interdita à vista: a nossa cara. Os olhos, comummente designados como o espelho da alma, são invisíveis para nós e é somente através do reflexo que o homem tem acesso ao próprio exterior/interior podendo perscrutar os fantasmas que nos assombram ou deleitam. A imagem de Isaac no espelho é a forma concreta do invisível que se esconde nele, é a materialização do incorpóreo que se manifestará, logo depois, na aparência de Angélica e o encontro deles será tanto real quanto ilusório como acontece a quem é vitima da sua própria imaginação.

Terminado o sonho, Isaac parece confuso. Sentado à beira da cama, interroga-se sobre a natureza da viagem onírica que o perturbou. A recordação da imagem etérea e reconfortante de Angélica dissolve-se à luz das questões existenciais que o assombram, pondo em dúvida o seu equilíbrio mental. Isaac parece estranho. Até os hóspedes da pensão em que reside repararam nisso: a proprietária, a senhora Justina (Adelaide Teixeira), evidencia várias vezes a estranheza das atitudes de Isaac enquanto que o Dr. Matias (José Manuel Mendes) reconhece como o seu comportamento se tornou enigmá-

tico desde que fotografou Angélica. Depois de alguns minutos, a conversação interrompe-se por causa da entrada de Isaac na sala. Cabisbaixo, aproxima-se dos outros comensais. Neste instante, filmado em plano médio, Isaac pára por alguns segundos diante da mesa, enquanto que ao fundo se vê a gaiola com o passarinho, cuja presença, assim como acontecerá mais adiante, prenuncia e manifesta a opressão existencial em que vive o protagonista. Isaac parece ausente, não interage com os outros, não participa na conversa e até a sua postura corporal parece exprimir um certo isolamento em relação ao resto da cena que se desenvolve atrás de si. Isaac torna-se cada vez mais esquivo e solitário. Não come, não conversa e está sempre absorvido nos seus pensamentos. É distraído, inquieto e parece desinteressar-se de tudo aquilo que não tem a ver com Angélica. Isaac não pensa em mais nada, está completamente obcecado por ela, como revela a cena do cemitério em que grita desesperado o nome da jovem mulher, agitando as grades do portão, como se se quisesse evadir da prisão que o separa do seu amor.

O olhar ausente e perdido, a inércia na ação, a inquietude quotidiana, a persistência com que tenta alcançar, sem sucesso, o objeto de desejo são os sintomas de quem é afetado pela paixão erótica e sofre, como é o caso de Isaac, do "morbo melancólico". Como escreve Agamben [2011] "a tenaz vocação contemplativa do temperamento saturnino revive o Eros perverso do acidioso, que [se por um lado] mantém fixo na inacessibilidade o próprio [objeto de] desejo", por outro lado, o "quer possuir e tocar". O amor é uma doença muito semelhante à melancolia [Agamben, 2011] e o tédio que deriva dela nasce do gesto de tornar presente um objeto por si inalcançável e irreal de maneira que possa ser contemplado, pelo menos, na sua existência fantasmática. O fantasma, portanto, não é mais que o resultado de um processo através do qual a melancolia dá forma ao objeto de desejo, simulando a sua perda para que o possa possuir plenamente na sua ausência. Apenas aquilo que está perdido pode realmente ser possuído [Agamben, 2011]. O melancólico Isaac tem uma imagem cuja realidade fantasmagórica o põe ao abrigo de qualquer perda real, mas ao mesmo tempo garante-lhe uma proximidade ao objeto amado a que nenhuma apropriação se poderia equiparar. O sentimento melancólico não nasce, portanto, do desaparecimento efetivo do objeto, mas da capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto cuja posse é tão irrealizável quanto a natureza irreal que o carateriza. O fantasma é, enfim, uma imagem interior projetada para o exterior, é o rosto de Angélica mediado pelo

olhar de Isaac enquadrado sempre em plano subjetivo. Neste sentido, a fotografia de Angélica é a origem e o objeto do enamoramento e a contemplação desta imagem fantasmática dá corpo à paixão erótica [Agamben, 2011].

O processo amoroso assim entendido carateriza-se pela implementação de um mecanismo simulacral em que é a imagem e não o objeto concreto o detonador da reação afetiva. O contato entre Isaac e Angélica realiza-se por meio de uma imagem e não é por nada secundária a circunstância do seu encontro. Este concretiza-se durante o velório e é nesta ocasião que o ato de fotografar o corpo sem vida de Angélica reproduz em abismo a similaridade da imagem com o cadáver. Ambos são um vestígio do passado, da vida que uma vez os animava [Blanchot *apud* Maia, 2009]. Produzir uma imagem significa rasgar um pedaço do mundo do seu *continuum* espacio-temporal, preservar o corpo através da sombra assim como fez a jovem de Corinto com o homem de que se apaixonou. A imagem apresenta um estatuto assaz ambíguo: ela perpetua o ser por meio da aparência, enquanto "sombra sobrevivente da morte" [Maia, 2009], e, ao mesmo tempo, encarna um ato de amor, aquele que une o presente ao ausente. É nestes termos, por exemplo, que a pneumofantasmologia medieval aborda e explica o processo amoroso. Embora o filme de Oliveira não tenha qualquer filiação direta com estas especulações, é impossível negar as muitas analogias que partilha com elas. Aqui não se trata de avaliar a pertinência da análise do filme de Oliveira no quadro dos enunciados da teoria fantasmalógica, trata-se, antes, de demonstrar como ela está enraizada na cultura ocidental ao ponto de ainda ser visível a sua influência.

Nesta perspetiva, então, compreende-se em que sentido deve ser entendido em *O Estranho Caso de Angélica* tanto as dinâmicas da enfatuação amorosa quanto a presença de elementos como o espelho e o fantasma. Não que a génese do amor tenha de ser interpretada de acordo com os ditames da pneumofantasmologia, segundo a qual é o espírito fantástico que imprime na alma a imagem do objeto percebido pela vista [Agamben, 2011], mas é inegável o valor e a importância que a imagem tem no processo amoroso. A psicologia medieval costuma falar, como já vimos, de fantasmas, de imagens mentais, diríamos nós de simulacros, os quais garantiam ao amante a posse, mesmo se *in absentia*, do objeto amado. Com as devidas precauções, podemos constatar que também no filme de Oliveira o tema do amor está estritamente ligado ao da imagem, especificamente, a uma imagem impressa não na alma, mas num suporte de outra natureza. Na verdade, é por meio da imagem fotográfica que

Isaac contempla o corpo de Angélica, apaixonando-se dela perdidamente até à morte. O objeto da sua paixão não é um corpo físico, mas uma imagem interior, onírica, cuja existência fantasmática reside no coração e na mente do jovem fotógrafo. A imagem não é mais que o meio capaz de conjugar o corpóreo ao incorpóreo, permitindo a passagem do eros da vista à imaginação por meio do auxílio indispensável da memória. Mais uma vez encontramos afinidades que vão além da mera coincidência semântica dos termos utilizados até agora. De fato, como podemos esquecer a função mnemónica que carateriza a fotografia enquanto meio capaz de eternizar o objeto subtraindo-o, por assim dizer, à ação destrutiva do tempo? Em suma, o enamoramento, tratando-se de *O estranho caso de Angélica* ou da conceção pneumofantasmológica, não ocorre por contato direto, mas sim por intercessão de uma "sombra" ou "figura". A este respeito não podemos deixar de recordar o mito de Narciso, figura emblemática do amor *pela* (no sentido de através de) imagem. O caráter simulacral da relação amorosa de Isaac, "a miserável insânia" ("'liceat, quod tangere non est, / adspicere et *misero* praebere alimenta *furori*!'") e a morte dramática ("lumina *mors* clausit domini mirantia formam"), provocada pelo amor por um fantasma ("Ista repercussae, quam cernis, imaginis *umbra* est"), por "uma sombra sem corpo" ("visae conreptus imagine formae / spem *sine corpore* amat") são um eco distante das vicissitudes de Narciso que os versos aqui citados de *As Metamorfoses* de Ovídio [III, 478-479, 503, 434, 416-417] não fazem mais do que comprovar. Pode objetar-se que a fotografia não tem nada a ver com o espelho, sendo o primeiro um produto de uma semiose e o segundo um mero fenómeno reflexivo, mas é incontrovertível o caráter fantasmático da relação erótica que provocam. Seja a fotografia de Angélica seja o espelho de Narciso aludem a um amor idolátrico direcionado obsessivamente para um objeto inalcançável. Mas se a proximidade com Narciso atesta a contiguidade do filme de Oliveira à teoria fantasmológica do amor, esta é ulteriormente confirmada pela afinidade que *O estranho caso de Angélica* apresenta com uma outra figura mitológica relevante da iconografia medieval erótica: Pigmalião [Ovídio: *Metamorphoses*, X, 243-298]. Em síntese, a história de Isaac não só evoca o amor louco por uma imagem e o trágico fim para o qual é levado, mas repropõe, assim como acontece a Pigmalião, a paixão por um objeto inerte como é a imagem, destacando a tensão *eros/thanatos* que a fecunda e lhe dá vida.

Sobre a mesma dicotomia constrói-se também *Branca de Neve* de J. C.

Monteiro, embora a relação amor-morte, ao contrário do que acontece em *O estranho caso de Angélica*, se realize principalmente na banda sonora mais do que na visual. Na verdade, apenas o prólogo, como veremos, admite a presença explícita da morte, cuja visibilidade passa pela imagem fotográfica, delegando, por conseguinte, no diálogo a tarefa de representar por completo as diferentes modulações.

Branca de Neve inicia com dois cartões brancos, cuja escritas a azul prenunciam a escuridão dentro do qual Monteiro filma o movimento da palavra, a peregrinação verbal das personagens que deambulam entre *eros* e *thanatos*. De resto, como afirma Goethe [1993] é notória a proximidade do preto com o azul, essa cor singular e quase impercetível ao olho, capaz de conciliar a excitação com uma sensação de paz, a energia com a frieza própria da sombra como "o amor [que] ama de preferência o frio, agreste ódio". O silêncio inicial é preenchido pelas notas da peça para piano *La Passeggiata* (*O passeio*) de Rossini enquanto o genérico desfila sobre uma tapeçaria romântica do século XIX, cuja atmosfera quente se dissipa no gelo das fotografias de Robert Walser, autor do poema dramático *Schneewittchen* (*Branca de Neve*) posto em cena por Monteiro. As imagens depressa se tornam insustentáveis como se a retina não aguentasse o branco deslumbrante que envolve o corpo sem vida de Walser. O olho em tensão perde progressivamente sensibilidade, a candura da paisagem deixa de ser tolerável. A luz refletida pela camada espessa de neve é agora absorvida pela cara inerte de Walser e pela obscuridade da sala. Finalmente, o olho abandona-se a si próprio, relaxa-se, torna-se mais recetivo, retirando-se para a sua interioridade, longe de qualquer estímulo ou contato com o mundo exterior.

Se nos debruçámos particularmente sobre o prólogo do filme de Monteiro é porque consideramos muito eloquente o uso das fotografias do cadáver de Walser, não só pelas óbvias analogias com *O estranho caso de Angélica*, mas sobretudo, pela possibilidade que nos oferecem de sondar a relação que une indissoluvelmente a imagem com o mundo-referente.

As pegadas e a forma do corpo de Walser deitado na neve remetem para a natureza indicial da fotografia como se fossem a transposição concreta e visual da sua mais intima caraterística, ou seja, a de ser uma impressão de uma determinada porção espacio-temporal, uma marca da existência do referente, uma sua prova incontestável. Não só. A neve sugere a ideia, muitas vezes associada à fotografia, de congelação do instante, de fixação do sujeito através

de um processo de conservação, de mumificação capaz de preservar um corpo já ausente para garantir eternamente a sua presença. Além disso, o cadáver de Walser incarna a imobilidade da fotografia, o seu colocar-se fora do tempo numa dimensão temporal que não nos pertence, enquanto seres vivos inscritos na duração, mas que remete para a imutabilidade, para a estaticidade da imagem, para o "'fora tempo da morte'" [Dubois, 1990].

Portanto, as fotografias de Walser deitado no chão explicitam a ambiguidade existencial da imagem, o hiato entre o ser e o não-ser que as carateriza. Em *Branca de Neve* elas tornam tangível o intervalo que separa o ser vivo da matéria inerte, mostrando a capacidade da fotografia de dar vida de novo àquilo que já não a tem. Envolvido em parte pela neve, o corpo de Walser torna visíveis as forças antitéticas que animam a imagem, a passagem do reino dos vivos ao reino dos mortos, da presença à ausência, da luz que captura o instante para "embalsamá-lo sob (sobre) as bandas de película transparente" [Dubois, 1990] à escuridão que aniquila os corpos. As fotografias de Walser dão vida por alguns segundos ao seu corpo inerte, a matéria inorgânica da película vivifica a sua memória e preludia à impossibilidade de representar a morte, ao esquecimento que a imagem pode apenas em parte fazer frente, à escuridão que invade o ecrã.

Imersos nas trevas, escutamos o primeiro diálogo entre a Rainha (Ana Brandão) e Branca de Neve (Maria do Carmo) que nos exorta a não confiar naquilo que os olhos vêem: órgão mentiroso, fonte de ódio e de inveja, incessantemente enganado pelas aparências ("Porque perguntais, se a morte desejais àquela que, por ser a mais bela, sempre vos feriu os olhos? [...]. A bondade, que vossos olhos tão carinhosa transmitem, é tão-só fingida"). A sombra devora o espaço entre os espectadores e o écrã escuro e só a luz do projetor na consola na solidão inicial: essa luz negra, paradoxal, capaz de conter todas as imagens que os nossos olhos não podem captar mas que a nossa imaginação pode realizar.

A anulação do olhar restitui-nos a noite escura de onde provêm as personagens "confusas e tristes [...] cujo soluço é a melodia da tagarelice walseriana" [Benjamin, 2010]: esse murmúrio aquático, cujo fluxo irreprimível é cadenciado pelo *vai e vem* das repetições através das quais Walser corrói o sentido das palavras para potenciar a beleza sonora, a harmonia rítmica, o seu poder hipnótico, anulando a função representativa e meramente narrativa do ato de linguagem. Da mesma forma, Monteiro subtrai ao cinema a visão para

incrementar o seu poder imagético: "o verbo faz-se carne e habita entre nós", tornando-se omnipresente e físico como a imagem. O discurso verbal das personagens de *Branca de Neve* põe em ação as nossas capacidades auditivas – "Em vez de olhar prefiro escutar" responde Branca de Neve ao Príncipe (Reginaldo da Cruz) – e a banda sonora torna-se icónica, dando forma às imagens da nossa interioridade, cuja única representação visual é dada pela linguagem, como afirma Branca de Neve quando diz ao Príncipe: "Através dos teus lábios deduzirei o bonito desenho desse quadro. Se o pintasses, por certo atenuavas habilmente a intensidade da visão".

Estas palavras atestam a subterrânea analogia que liga o filme de Monteiro a *O estranho caso de Angélica* e a recíproca correlação dos dois à teoria da linguagem assim como é concebida pela doutrina pneumo-fantasmática medieval. Isso deduz-se, por exemplo, pelos termos pronunciados por Branca de Neve e pela sua fé na visão interior que as palavras sugerem e provocam. Os sons provenientes dos lábios traçam umas figuras na alma, desenhos cuja observação permite apreciar a sua composição. O quadro manifesta-se no coração de Branca de Neve "como [se fosse] uma impressão da coisa percebida, como fazem aqueles que marcam um sigilo com o anel" [Aristóteles, *De memoria*, 450*a*]. O excerto citado de Aristóteles, que evoca inevitavelmente a sua anterior metáfora do anel de ferro e ouro, não é um mero expediente retórico, mas sim comprova a profunda relação que as palavras de Branca de Neve têm com a teoria psicológica do Estagirita. De fato, como Aristóteles [*De memoria*, 450*a*] – e já o vimos em ocasião da análise do filme de Oliveira – atribui à impressão da coisa percebida o termo desenho ($\zeta\omega\gamma\rho\alpha\varphi\eta\mu\alpha$), da mesma forma Branca de Neve usa o mesmo vocábulo para indicar a sensação que lhe provoca o relato do Príncipe.

E este desenho interior elaborado à distância, ou melhor, em ausência da coisa percebida, esta imagem da qual o Príncipe é a única testemunha e intermediário reenvia a um outro aspeto da teoria aristotélica do fantasma estritamente relacionada, neste caso, com o funcionamento da linguagem. Para Aristóteles [*De anima*, 420*b*] nem todos os sons presentes em natureza são vozes dado que por vozes entende-se um som acompanhado "por algum fantasma" ($\mu\varepsilon\tau\alpha\ \varphi\alpha\nu\tau\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha\varsigma\ \tau\iota\nu\text{ος}$). A linguagem humana distingue-se dos sons emitidos ou provocados pelos outros seres vivos pelas imagens mentais que acompanham a voz enquanto "som significante" ($\sigma\eta\mu\alpha\nu\tau\iota\kappa\acute{\text{ο}}\varsigma\ \psi\acute{\text{ο}}\varphi\text{ος}$). Com efeito, a cada emissão sonora está associado um significado, uma ima-

gem que a voz convoca e veicula a partir da alma. A voz, assim concebida, é signo das paixões ou sensações que residem na nossa imaginação, é o vestígio audível das imagens interiores, do desejo que anima os nossos corpos.

Mas a escuridão quase total das imagens não se limita a pôr em luz a potencialidade imaginativa da palavra, o seu papel intermediário enquanto *quid médium* entre o visível e o invisível, ela exaspera sobretudo o caráter fantasmático da imagem cinematográfica. As vozes sem corpos das personagens envolvidas na sombra acentuam a artificialidade da imagem, ou melhor, desmistificam o dispositivo da *mise en scène*, revelando a sua natureza simulacral [Bertetto, 2008]. A imagem perde o centro em torno do qual se organiza – a figura humana – e revela-se como objeto produzido pelo homem. A anomalia cromática de *Branca de Neve* mostra a imagem na sua essência, elimina qualquer presença antropomórfica, privando-se de aquela "micro-máquina de simulação" [Bertetto, 2008] que é o ator. É notória a aversão de Monteiro em relação a um certa tipologia de atores, sobretudo no que diz respeito à suposta falsidade da representação naturalista dado que o ator, assim como o define Monteiro, "é uma pessoa que está sempre a representar uma pessoa que não é" [Monteiro, 1974]. Tomada consciência desta duplicidade fundamental, Monteiro sempre concebeu a representação dos atores de forma a que o trabalho cinematográfico contradissesse a ideologia do reconhecimento. Neste sentido, a escuridão de *Branca de Neve* leva à extrema consequência a recusa de oferecer ao espectador qualquer identificação possível com o objeto do filme. De resto, não estamos perante atores que dão corpo às personagens, mas sim perante vozes que aniquilam qualquer ato performativo, revelando a primazia do texto sobre a dramatização na medida em que não o representam, mas o (re)citam afirmando desta forma a sua autonomia. A nudez de *Branca de Neve*, a eliminação dos efeitos fotográficos e sonoros, dos artifícios da montagem, da utilização da música como suporte dramático permite a Monteiro alcançar a pureza da sua prática cinematográfica e a essência íntima do seu cinema. O verbocentrismo de *Branca de Neve* manifesta claramente qualquer recusa em esconder o cinema de si próprio, dá corpo à constante reformulação e renovação do dispositivo cinematográfico, realizando a antiga profecia monteiriana, segundo a qual "o cinema é o verbo [...] e o verbo feito cinema verá atestar, à la limite, na superfície negra de um écran, a morte do cinema e o seu renascimento" [Monteiro, 1969]. A ausência material da imagem é a consequência direta da idiossincrasia de Monteiro perante a ve-

rosimilhança e a representação naturalista de um certo tipo de cinema, dito dominante. Por outras palavras, *Branca de Neve* revela a elaboração semiosica implicada na prática cinematográfica e enfraquece o caráter mimético intrínseco, supostamente, à representação fílmica. A opacidade da imagem, que encontra na escuridão do texto walseriano o seu mais fiel aliado, refuta a transparência, a linearidade e homogeneidade que muitas vezes é associada à noção de representação entendida como re-produção mimética do visível. Monteiro não filma os atos do homem, mas sim o movimento da sua palavra, a tagarelice das personagens. Aqui a palavra tem valor em si, é autónoma, não sustenta a imagem, nunca se sobrepõe a ela nem mesmo quando aparece, por breves instantes, o azul do céu como se fosse uma respiração profunda antes de voltarmos a imergir na escuridão. Monteiro torna visível a impossibilidade de filmar a poesia e a literatura *tout court*. A recusa da ilustração do texto walseriano e a constatação da falta de qualquer correspondência possível entre a palavra e a imagem não é mais do que a demonstração da incapacidade do cinema de filmar a poesia e a manifestação do caráter sígnico de qualquer texto fílmico. A matéria do filme é a palavra (re)citada, auto-referencial, irrepresentável através da qual Monteiro subverte o dispositivo cinematográfico transformando o espectador em espetáculo na medida em que o filme é projetado, por assim dizer, na sua interioridade.

Pois, "*le vrai film est ailleurs*", reside na invisibilidade, no caráter fantasmático da palavra evocadora de imagens que nenhuma representação poderia equiparar. O filme de Monteiro é o vestígio da palavra walseriana, a manifestação da sua presença sonora e, ao mesmo tempo, a negação da sua visibilidade, a prova tangível da sua ausência "ecranica". Uma tal contradição não faz mais que acentuar o caráter fetichista da imagem cinematográfica e da relação oximórica que a carateriza. A imagem, tal como o fetiche, é sempre signo de uma ausência, presença fantasmática de algo e, simultaneamente, símbolo da sua negação. Quer que se trate da iconocidade de Angélica, fundada no filme de Oliveira na ausência material do seu corpo, quer se trate das vozes de *Branca de Neve*, das quais não vemos a origem do som, estamos sempre diante de um fantasma, um objeto, ao mesmo tempo, "real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado" [Agamben, 2011].

Não surpreende, então, que Monteiro se tenha apropriado do texto de Walser desmascarando a suposta natureza representativa da imagem cinematográfica. A obscuridade do ecrã e a supressão de qualquer elemento mimético

garantem a Monteiro a plena posse do texto walseriano em virtude da propriedade inclusiva da banda sonora. Com efeito, a apropriação constrói-se sobre a audição e sobre as imagens mentais que ela produz, ou seja, sobre as capacidades da banda sonora de contemplar a totalidade das configurações potenciais, como se fosse um buraco negro cujo campo gravitacional é tão intenso que atrai no seu interior tudo o que o rodeia, incluindo a totalidade da gama cromática de que é composta a luz.

Por outras palavras, a fidelidade ao texto exprime-se na eliminação de qualquer similaridade visual e no processo interpretativo e transformacional implicado na transcodificação semiótica posta em ato por Monteiro. A adaptação de *Branca de Neve* não implica somente a passagem de um sistema semiótico para outro, mas depende sobretudo de um processo de leitura, isto é, de uma "apropriação de sentidos" do texto de referência, "concebido de um modo dinâmico como a direção do pensamento aberta pelo texto" [Ricoeur, 1987]. Não se trata de captar a superfície textual, a similaridade com o texto literário que as imagens podem construir a partir das palavras, a adaptação consiste em traduzir, transferir de um sistema semiótico para outro a relação que a obra de partida mantém com o mundo. A adaptação implica um trabalho de reinterpretação, uma releitura, uma troca dialógica entre os sujeitos envolvidos no processo transtextual, cuja peculiaridade, no caso de *Branca de Neve*, não consiste em ser uma adaptação *sui generis* de uma obra literária, mas em instaurar uma particular relação intertextual com o hipotexto. Na verdade, o gesto invulgar de reutilizar um texto literário completo, a singularidade da *mise en scène* de *Branca de Neve*, longe de se exaurir na cegueira do ecrã negro e na ausência do corpo dos atores, compreende toda a matéria com que a *praxis* monteiriana se envolve ao longo do seu percurso cinematográfico. *Branca de Neve* não só demonstra a natureza dialógica que carateriza, desde o inicio, a obra monteiriana enquanto unidade textual plural, composta por vozes e imagens multiformes em que se ouve o eco dos outros aglomerados textuais ou discursivos, mas vem mostrar, uma vez mais, o caráter proteiforme de Monteiro enquanto intermediário das relações transtextuais e interdiscursivas. Se a apropriação dos segmentos textuais e dos enunciados alheios se manifesta exteriormente nas capacidade imitativas e/ou transformadoras através das quais João de Deus/Vuvu se apropriam das aparências e das palavras alheias, é com *Branca de Neve* que o proteiformismo se torna princípio fundador da *mise en scène*. Assim, a caraterística distintiva de Proteu é a

ausência, o desaparecimento através da posse da identidade alheia, a conquista da invisibilidade por meio das perpétuas metamorfoses. A releitura do drama walseriano, portanto, permite a Monteiro pôr-se a si próprio em cena *in absentia*, potenciando, uma vez mais, a sua identidade enquanto responsável pela nova circulação do texto no espaço cultural e, sobretudo, como co-autor na medida em que a reapropriação de *Branca de Neve* implica, inevitavelmente, um acréscimo das suas possíveis interpretações.

Este género de operações propicia uma revelação sobre a proximidade da citação com o conceito de fantasma, fetiche e, como veremos, com a imagem cinematográfica. Em primeiro lugar, a re-citação do texto walseriano no ecrã negro acentua o caráter fantasmático da imagem cinematográfica, questionando a invisibilidade intrínseca a ela. A imagem compõe-se de elementos visíveis, sendo uma configuração percebida por meio da visão, e constrói o próprio sentido na invisibilidade. Portanto, aquilo que na imagem é sempre invisível é o sentido e a complexidade textual que se instaura na relação com o universo cultural a que pertence. Como escreve Merleau-Ponty [2009]: "o sentido é *invisível*, mas o invisível não é o contrário do visível: o visível tem ele próprio uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida segreda do visível, não aparece que nele". O invisível é correlato ao sentido e a sua compreensão depende de um processo interpretativo que vai do visível ao invisível das relações que cada texto instaura com os outros textos. Assim sendo, a relação de co-presença entre o filme de Monteiro e a obra de Walser não faz outra coisa que exasperar o caráter fantasmático da imagem cinematográfica, a própria invisibilidade que remete sempre para outro de si. É como se o ecrã negro desvendasse a trama relacional que cada texto constrói no interior da semiosfera a que pertence mostrando o pensamento, o eidético que se esconde por trás das imagens.

Em segundo lugar, a operação intertextual posta em ato por Monteiro revela a sua profunda afinidade com o conceito de fetiche. Na verdade, não é por acaso que ambas as definições são explicitadas mediante a metáfora da manducação. Tanto o fetiche como a citação têm sempre por parte do sujeito uma certa incorporação do objeto de desejo. Por exemplo, nesta direção compreende-se a teorização de Freud sobre a "'fase oral ou canibalesca da evolução da libido' em que o eu aspira em incorporar o próprio objeto devorando-o" ou os crimes de canibalismo que a psiquiatria legal do século XIX atribuía aos melancólicos cujo desejo, como vimos ao longo da análise

do filme de Oliveira, consiste no processo de incorporação fantasmática do objeto da libido [Agamben, 2011]. Considerações análogas valem também para o conceito de citação segundo a interpretação dada, por exemplo, por Séneca e Quintiliano. Embora na Antiguidade não exista ainda o conceito de citação tal como hoje o entendemos, ambos os autores refletem sobre o processo de apropriação implicado na leitura e na repetição das palavras alheias. Séneca escreve: "Não consintamos que nada do que em nós entra fique intato, por receio de que não seja assimilado. Digiramos a matéria: de outro modo, ela passará à nossa memória, mas não à nossa inteligência (*in memoriam non in ingenium*). Adiramos cordialmente aos pensamentos de outrém e saibamos fazê-los nossos, de tal modo que unifiquemos cem elementos diversos assim como a adição faz, de números isolados, um número único" [Séneca: *Epistulae morales ad Lucilium*, 84]. Quintiliano utiliza a mesma metáfora para explicitar a assimilação anterior à apropriação. Ele afirma que "assim como se mastiga por muito tempo os alimentos para digeri-los mais facilmente, da mesma maneira o que lemos, longe de entrar totalmente cru no nosso espírito, não deve ser transmitido à memória e à imitação senão depois de ter sido mastigado e triturado" [Quintiliano: *Istitutionis oratoriae*, X, 1, 19]. A leitura, assim entendida, torna-se o momento propedêutico para a recordação e, portanto, para a citação de um determinado segmento textual. Aqui a metáfora da digestão alude ao processo de incorporação do objeto amado, do texto admirado de que se quer mostrar a essência mesmo se no corpo e o sangue de quem cita fica apenas a substância fantasmática da matéria assimilada. Trata-se de uma re-evocação, da presença de uma ausência visto que a citação convoca, como é o caso dos versos de José Régio presentes no filme de Oliveira, um fragmento presente que reenvia a um todo ausente. Ambos atuam a substituição da parte pelo todo. Como no fetiche uma parte do corpo (ou um objeto a ele relacionado) reevoca por inteiro o *partner* amado, similarmente a mesma relação repete-se entre o segmento citado e o *corpus* de onde é extraído.

A análise que elaborámos acerca de *O estranho caso de Angélica* e *Branca de Neve* permitiu-nos apresentar e dissecar o caráter distintivo dos conceitos de fantasma, fetiche e citação, cujas caraterísticas, na nossa opinião, condizem com uma possível definição da imagem cinematográfica. No que diz respeito ao fantasma, pudemos constatar que a imagem fílmica partilha com ela a imaterialidade, a impalpabilidade, dado que na película configura-se a visibilidade das coisas e não as coisas em si, o incorpóreo e não a matéria

de que se compõe o mundo. Não é possível substituir a imagem pelo seu referente por causa da diferente natureza do suporte e é por esta razão que a reprodução do visível nunca é uma duplicação do objeto mas uma aparência, um simulacro, uma ausência que reenvia a uma presença inacessível. A imagem é "um sucedâneo de um fantasma de prazer, uma figuração fantasmática objetivada no ecrã, capaz de delinear uma fantasmagoria visual, simulacral" [Bertetto, 2008].

Além disso, a imagem cinematográfica, como acontece com o fetiche, mostra a parte para o todo que é o mundo, revela a sua presença mediante uma ausência capaz de convocar o *corpus* de onde a imagem é tirada. Neste sentido, podemos considerar a imagem fílmica como um signo, uma citação, ou seja, como um fragmento, um corte espacio-temporal do macro-texto do mundo. Por signo entende-se *aliquid stat pro aliquo* e, como afirma Eco [2004], para que "o antecedente se torne signo do conseguinte é necessário que o antecedente seja potencialmente *presente* e percetível enquanto que o conseguinte deve ser necessariamente *ausente*". A ausência do conseguinte, no nosso caso o mundo, é condição necessária para que exista o signo e a imagem, cuja presença prescinde da existência material do conseguinte, tornando-se percetível enquanto signo no momento em que o conseguinte (o mundo) põe-se fora do alcance do raio percetivo.

A imagem fílmica é citação do mundo, não apenas porque reflete a nossa experiência de estar no mundo, a relação "quiasmática" pela qual eu sou simultaneamente vidente e visível como se estivesse diante de um espelho em que me vejo como os outros me vêem, mas também pela força motriz implícita no gesto citacional capaz de pôr em movimento, de fazer passar do repouso à ação, o mundo, ou pelo menos, a sua visibilidade. A citação propriamente dita tem este poder, esta potencialidade de convocar fragmentos textuais provenientes de outros universos, favorecendo o choque, o acidente, a descontinuidade entre elementos similares mas distintos assim como acontece com a montagem cinematográfica, cuja caraterística principal é a de juntar o que está separado, de mexer o que está imóvel criando uma impressão de movimento. A citação como a imagem é signo dado que é uma configuração repetida no interior de um outro sistema semiótico, isto é, o filme. Como afirma Compagnon [1979], a citação é um enunciado repetido e uma enunciação repetente, ou seja, um signo por causa da sua dupla "presença/ausência" entre os dois sistemas em que simultaneamente comparece. Assim a imagem não é outra

coisa que a dupla presença/ausência do mundo. O mundo torna-se signo por meio da imagem que substitui a materialidade com a sua visibilidade. A dupla presença do mundo, que encontra a própria concretização na imagem, é o vestígio ainda visível de uma paixão, é sinal de um desejo, de uma in-citação responsável pela reprodução, mesmo se imaterial, das aparências do mundo. A imagem fílmica, como a citação, é um excerto do mundo, um corpo que se torna signo no momento em que é objeto de uma repetição e de uma apropriação por parte de um outro sistema semiótico, cuja natureza textual é irrefutável visto que por texto entende-se "em sentido lato qualquer comunicação registada num dado sistema sígnico" [Lotman; Uspenskij, 1973].

Bibliografia

Agamben, G., 2011. Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale. Torino: Einaudi.

Aristóteles, 2007. Dell'anima, Piccoli trattati di storia naturale. Roma-Bari: Laterza.

Benjamin, W. (1979). "Rober Walser", in Walser, R., 2010. Microscripts. New York: New Directions/Christine Burgin.

Bertetto, P., 2008. Lo specchio e il simulacro: il cinema nel mondo diventato favola. Milano: Bompiani.

Compagnon, A., 1979. La seconde main ou le travail de la citacion. Paris: Éditions du Seuil.

Dubois, P., 1990. L'act photographique. Paris: Nathan.

Eco, U., 2004. Sugli specchi e altri saggi: il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine. Milano: Bompiani.

Goethe, J. W., 1993. La teoria dei colori. Milano: Il Saggiatore.

Lotman, J. M., Uspenskij, B., 1973. Ricerche semiotiche. Torino: Einaudi.

Maia, T., 2009. Assombra: Ensaio sobre a origem da imagem. Lisboa: Assírio & Alvim.

Merleau-Ponty, M., 1996. Sens et non-sens. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, M., 2004. O olho e o espírito. Lisboa: Vega.

Merleau-Ponty, M., 2009. Il visibile e l'invisibile. Milano: Bompiani.

Monteiro, J. C., 1974. Morituri te salutant. Lisboa: & Etc.

Monteiro, J. C. (1969). "O nosso cinema e o deles – considerações em torno de «Un Soir, Un Train. . . » (Laços Eternos) de André Delvaux". O Tempo e o Modo, 64-65-66: 987-992.

Ovídio, 2007. Metamorfoses. Lisboa: Cotovia.

Platão, 2008. Sofista. Torino: Einaudi.

Platão, 2000. Filebo. Milano: Bompiani.

Plínio o Velho, 2000. Storie delle arti antiche (Libri XXXIV-XXXVI). Milano: Rizzoli.

Quintiliano, 1996. Istituzione oratoria. Torino: Utet.

Ricoeur, P., 1987. Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70.

Séneca, 2009. Cartas a Lucílio. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian.

Branca de Neve, cinema de imagem imaginada

Márcia Luças
Universidade Fernando Pessoa

Quand on écrit, faut-il tout écrire?
Quand on peint, faut-il tout peindre?
De grâce, laissez quelque chose à suppléer par mon imagination!
Denis Diderot[1]

NO SEU USO CORRENTE, a palavra *reserva*, significa por de lado, guardar para outra ocasião. No seu sentido jurídico, adotado a partir do século XII, o termo *reserva* indica, num contrato, a inclusão de um direito, que não se quer exercer de imediato, mas que pode ser reivindicado mais tarde.

Este termo é aplicado, nas Artes Plásticas, para o reconhecimento da deliberada manipulação dos espaços vazios da imagem, onde é *adiado* o seu preenchimento e conclusão. *Reserva*[2] será assim a suspensão de um gesto que conserva espaço para eventuais alterações remetendo, igualmente, para tudo aquilo que não é mostrado.

No caso particular do desenho, esta *recordação ou expetativa*, parece marcar a sua própria essência. Efeitos visuais de ausência relativa são criados pela força cromática do branco, imposição da folha de papel, em oposição ao traço negro da grafite.

O tratado Da Pintura Antiga[3] de Francisco de Holanda é uma fonte essencial para compreender a função do vazio ou da reserva na literatura artística

[1]Citação de Denis Diderot (1713-1784), considerado o primeiro crítico de arte e o mais célebre da década dos sessenta. Admirava o *silêncio* da pintura de Chardin que "põe em claro tanto o potencial da linguagem plástica como o indizível na pintura" (Guasch, 2003:102).

[2]A reserva é uma fratura na imagem, uma interrupção de qualquer coisa que se apresenta como tal. Os valores conjugados da presença e da ausência, daquilo que se vê e daquilo e que se pensa ver, ou reconhecer, por um efeito de compensação visual, ou pelo poder da memória, pela única interpretação dos signos que permitem decifrar uma mensagem, não se ficando senão a meio. (Viatte, 1991:22).

[3]A paixão de Francisco de Holanda, ou mais corretamente Francisco d'Olanda, (Lisboa, c. 1517 – Lisboa, 1585) pelo classicismo reflete-se no seu tratado "Da Pintura Antiga" (Lisboa, 1548), que divulga o essencial da obra de Miguel Ângelo e do movimento artístico em Roma na segunda metade do século XVI.

Cinema em Português: IV Jornadas, 221-237

do séc. XVI. Holanda refere que existem dois preceitos essenciais na pintura, um será a clareza, o outro é o *despejo*, a renúncia, o vazio.

O *despejo*, é considerado, um elemento dinâmico tão necessário à obra que Holanda o coloca imediatamente após o *pensiero*, o pensamento, a ideia, a invenção,[4] "Uma vez que a pintura é feita simultaneamente daquilo que fazemos e daquilo que nos abstemos de fazer" (Viatte, 1991:47)

Considerando, assim, que a *reserva* partilha, com a ideia, o que os artistas estimam ser a origem e centro da criação este *espaço deixado vazio* é circunscrito e medido, proporcionado como princípio ordenador.

Analisemos um dos desenhos que Henrique Pousão, realizou durante a sua permanência em Paris em 1881.

[4]Holanda referindo-se ao *Julgamento Final* de Miguel Ângelo.

Trata-se de um desenho de academia, deixado incompleto representando um modelo nu, negro, sentado que, como refere Paulo Luís Almeida[5],

> "parece mergulhar-nos no caráter privado das fases da sua realização com a cabeça e o torso perfeitamente modelados em carvão com o esfuminho, enquanto as pernas quase não existem, a não ser pela breve anotação dos contornos que foram espanejados para retirar o carvão em excesso, à espera da imagem prevista".

Entendemos assim a *reserva* como um *ponderado* modo de expressão.

Se, os espaços mudos da *reserva*, expressam uma vontade deliberada de não terminar são, igualmente, estratégias de uma retórica visual que, mediante a elipse[6] da imagem, permitem que as coisas "estejam sem estar, sejam ditas sem ser pronunciadas, se mostrem sem ser mostradas"[7], no sentido que o que não se vê, o que não é dito pode ser tão revelador como o que se vê e o que se diz.

A *reserva* torna-se um fim em si mesma, descartando o desnecessário ao essencial, propondo caminhos de investigação, possibilidades de explorar o seu campo semântico no exercício expandido da representação e, por outro lado, reflexões abertas consequentes pela convergência ou conflitos entre a prática artística e os seus próprios espaços de investigação.

Em outras áreas, o vazio da *reserva* encontra uma forma particular e interativa. Será por exemplo o caso no Design de Informação que, dentro dos princípios de economia simbólica que o caraterizam e, que Umberto Eco designa por *eliminação programática de redundâncias*[8], esses excessos são eliminados *em pontos onde a previsibilidade da mensagem é de tal maneira*

[5]Texto de apresentação da exposição Henrique Pousão. Figura Eminente da Universidade do Porto 2009. O Desenho em Reserva. Exposição, inserida nas comemorações dos 150 anos do seu nascimento, propõe um percurso interrogativo sobre as definições, apropriações e usos da reserva nas práticas contemporâneas do desenho. [Em linha]. Disponível em `http://sigarra.up.pt/reitoria/noticias_geral.ver_noticia?P_NR=785` [Consultado em 4 de agosto de 2011]

[6]A Elipse é um processo de economia linguística que consiste em suprimir qualquer expressão facilmente subentendida pelo contexto linguístico ou pela situação. In INFOPÉDIA. [em linha]. Disponível em `http://www.infopedia.pt`. [Consultado em 04 de setembro de 2011]

[7]Ver nota de rodapé nº 5.

[8]Eco, U. (1979), *Apocalípticos e Integrados*. S. Paulo: Editora Perspetica. p. 147.

certa, que fornecem, indubitavelmente, um significado já esperado, e portanto, uma informação reduzida.

Se relacionarmos a função do *corte* nas representações cinemáticas bidimensionais, como é o caso da Banda Desenhada,[9] com o *espaço de reserva* no desenho, pintura, escultura e, ainda, com a *elipse* literária, percebemos que esta permite silenciar certos acontecimentos da história que se está a contar.

Estas omissões revelam *preferências* particulares através do que consideram essencial ou dispensável.

Encontramo-nos perante um dispositivo discursivo que pode ser desviante de sentidos diegéticos. Em qualquer das situações indicadas, deparamos com um jogo, revezadamente de manifestação e ocultamento, que regula as contingências do fruidor se relacionar com os enunciados.

Não obstante processos de *montagem* e de *fragmentação* serem utilizados, *cortes* e hiatos serem inseridos, consideramos plausível que não seja necessário acrescentar informação aos espaços *vazios* uma vez que o sentido da narrativa é assegurado, transversalmente por uma *continuidade aparente*.

A reserva constitui-se, assim, como artifício retórico.

Na narrativa audiovisual, como refere Aumont[10], a elipse permite que se *salte* de um plano para outro, cabendo ao leitor-espectador, pelo recurso ao imaginário[11], o preenchimento do intervalo entre os dois momentos, construindo as partes que não lhe são mostradas e perspetivando a história.

Tal como vimos anteriormente, a eleição e exclusão de imagens, embora possa "pareça obedecer a uma lógica coletiva e *natural*, é realizada por alguém em particular, implicando escolhas subjetivas: logo *afirmando algo*"[12].

A imagem cinematográfica, como observa Aumont, oferece uma utilização considerável ao imaginário "... a imagem representativa intervém no

[9] A Banda Desenhada é considerada a arte da elipse. Roux, A. (1970), *La Bande Dessinee Peut être Educative*. Paris: editions de L École. p. 47.

[10] Jacques Aumont, citado por Salbego, J. Z. (2006), "Valores agenciados nas narrativas da publicidade televisiva da Nova Shin." UNIrevista vol. 1 nº 3 UFSM-RS.

[11] A noção de imaginário remete para teoria lacaniana "as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido em que são intermediárias, sucedâneas, mas também no sentido em que se encarnam eventualmente em imagens materiais" (Aumont, 1994:86)

[12] Monteiro, Isabel 2010. *how to do it – by yourself – step by step* Os Enunciados de Instrução Pictográfica como Território de um Projeto de Pintura. Dissertação e Projeto Prático para Obtenção do Grau de Mestre em Pintura.

duplo registo (a "dupla realidade") de uma presença e uma ausência" (Aumont,1994:87)

Esta reserva não constitui *vazio* mas superfícies que se transformam em *ecrãs*, que o fruídor é obrigado a preencher com *algo* que suponha equivaler ao que lhe é censurado[13]. Como escreve Paz Barroso, o corte, a interrupção, constituem "... esse lado incompleto que acaba por precipitar o espectador num vazio aparente, onde cada um fica a fazer parte dessa realidade sempre incompleta." (Barroso, 2008:143)

Jean Mitry[14] refere que o leitor-espectador não vê a imagem em particular mas o filme inteiramente realizado, e Andrew[15] destaca que as imagens, em si mesmas, não possuem significado algum, só adquirem sentido no contato com o espectador. "podemos até dizer que o filme prevê o seu espectador. Dirige-se a ele, não só através do seu discurso, mas principalmente através de apelos visuais e sonoros". Há uma relação de comunicação entre o filme e o leitor-espectador, em que este participa ativamente ao desenvolver o processo interpretativo da narrativa, identificando-se com a obra cinematográfica.[16]

Do ponto de vista semio-pragmatico[17] a obra audiovisual não possui um sentido único, pois a produção de sentido advém da associação da componente de realização da obra com a leitura desta por parte do espectador. Assim, esta vertente da narratologia, concentra-se no modo como a obra audiovisual orienta o leitor-espectador, como é que o incita a um modo de leitura. Numa determinada sociedade, há vários modos de produção de sentido ou efeitos, pelos quais a obra audiovisual nos conduz a um tipo de experiência particular.

A procura, ou encontro de algum significado num filme, já constitui um ato interpretativo. O processo que o leitor-espectador realiza enquanto visiona o filme é, antes de mais, uma experiência emocional.

[13]Censurar – *examinar (obras, espetáculos, publicações, etc.) segundo critérios morais ou políticos e autorizar ou não a sua exposição ou publicação*. In INFOPÉDIA [Em linha]. Disponível em `http://www.infopedia.pt`. [Consultado em 4 de setembro de 2011]

[14]Citado por Gomes, Regina (1995). *Elo Vital: a interação espectador/filme*. [Em linha] `http://www.facom.ufba.br/sentido/elovital.html` [Última consulta em 21 de setembro de 2010].

[15]Idem.

[16]Idem.

[17]Este ponto de vista, formulado por Roger Odin, considera que "o filme não possui um sentido em si; a produção de sentido de um texto decorre do espaço da realização e do espaço de leitura" in Journot, M. T. (2005), *Vocabulário de cinema*. Lisboa: Edições 70, p. 123.

"Não vi o filme. Nunca o verei (sic)! Mas abomino-o e abominá-lo-ei!"
"Não vi nem verei um filme que se destina a ser ouvido."
"Eu não vi nem tenciono ver Branca de Neve."
"Vingança!, vingança contra este criminoso, q nos raptou do Mundo dos Anões e usou a voz de 1 Gigante p nos apunhalar na escuridão!"
"Detenham o César Monteiro, vistam-lhe 1a camisa-de-forças, atirem-no p/ 1a masmorra sem luz! "
"Devemos exigir que esse ladrão nos devolva o dinheiro que recebeu."
"1 escândalo!"
http://www.cinema2000.pt/ficha.php3?id=1359

"Impressiona-me, surpreende-me, destroça-me, faz-me vibrar, chorar, tremer, indignar-me em um primeiro momento"[18]

> Better to write for yourself and have no public,
> than to write for the public and have no self.
> Cyril Vernon Connolly[19]

Como pergunta Jorge Paixão da Costa, afinal o que é bom cinema? "Existem filmes que fazem muito público, denominados de populares, e filmes que agradam sobretudo aos conhecedores e interessados no cinema enquanto arte."[20]

João César Monteiro nunca cederá nem um *pintelho*, na tentativa de *agradar* ao público, citará Cocteau "Ce que le publique te reproche cultive-le, c'est toi."[21]

Quer pela obra, quer pela *persona*, apresenta-se de singular interesse como exemplo da "noção romântica da liberdade do artista como génio criador, (ao

[18]Citação (tradução Livre) de Denis Diderot (ver nota de rodapé 1) in Guasch, A. M. (coord.). (2003), *La Critica de Arte: Historia, Teoria Y Praxis*. Madrid: Ediciones del Serbal DD, p. 134.

[19]É melhor escrever para si e não ter público do que escrever para o público e não ter identidade. (tradução livre). Citação publicada em *The New Statesman* (1933-02-25).

[20]A pergunta é colocada por Jorge Paixão da Costa, no artigo "Afinal o que é bom cinema?", publicado na revista *Premiere* em janeiro de 2009.

[21]Esta citação, que João César Monteiro faz de Jean Cocteau, foi publicada no artigo "O nosso cinema e o deles – considerações em torno de "Un Soir, Un Train..." (Laços Eternos) de André Delvaux" in O Tempo e o Modo, 64-65-66, outubro/ novembro/dezembro 1969, p. 987-992.

defrontar-se) agora com os compromissos de um sistema industrial que interfere na espontaneidade criativa". (Barroso, 2002:175).

> João César Monteiro reconhece *"a solidão moral de uma prática cinematográfica cavada na dupla recusa de ser uma espécie de carro de aluguer da classe exploradora e, o que é mais grave, de trocar essa profunda exigência por toda e qualquer forma de demagogia, neo-fadista que transporte e venda a miserável ilusão de servir, por abusiva procuração, de interesses que não são os seus."*[22]

Pessoalíssimo, inconfundível, corrosivo, João César Monteiro realiza aventuras únicas e irrepetíveis no cinema português, desenvolvidas em projetos de deslocalização do real e de autonomia do cinema.

O discurso radical, a experimentação e a intensidade plástica, essenciais e únicos, estão, aliás, presentes desde a primeira hora[23] e tornam-se particularmente inovadores nos últimos filmes. A estas caraterísticas não será obstrutivo o uso de princípios de rigorosa simplicidade e rejeição de todo e qualquer artifício, o serviço de um método de despojamento, de crueza, de recurso ao mínimo essencial.

No ano 2000 o país não está preparado para o seu filme mais experimental, Branca de Neve, a adaptação anti-conto de fadas de Walser.

A polémica surge. Não por objeções estéticas mas económicas, o desperdício de verbas públicas e recursos. A opinião pública indigna-se, pois acredita que a relação mais justa entre financiamento institucional e a qualidade dos filmes é evidenciada pelo número de espectadores na sala de cinema.

À crítica que se inflama em escândalo mediático, João César Monteiro defende-se com a independência do texto relativamente às imagens, refutando-as afirmando que os espectadores portugueses, na sua opinião, continuam presos a modelos narrativos tradicionais e televisivos[24]. Na estreia reagindo

[22] Publicada originalmente a 28 de fevereiro de 1974 no nº 4 da & *etc* a citação de João César Monteiro foi retirada do artigo A Minha Certidão, posteriormente inserido no livro *Morituri te Salutant*, 1974, p. 45-52.

[23] A *performance* em frente à câmara, que provoca à poetisa, em Sophia, o experimentalismo em Fragmentos de um Filme Esmola.

[24] Com o sarcasmo que lhe era habitual, Monteiro afirma que *Branca de Neve* lhe dera o res-

como *fera acossada*[25] irrompe a célebre "*Eu quero que as má línguas se fodam, eu quero que o público português se foda, e assim sucessivamente*"[26]

João César Monteiro encara o cinema verdadeiramente como uma arte, transgredindo, provocando e testando os seus limites como deveras o único autor da obra. Respondendo a Diogo Lopes[27] que lhe pergunta se o autor prevalecia sobre os técnicos responde: "O autor é soberano. Mas o resultado final poderá sucessivamente sair ao negro, ou nem sequer. Isto é só um aviso à navegação. Por outras palavras: daqui não levam nada."

Branca de Neve marca um regresso ao conto, nessa sua caraterística de *Vai e Vem* apontada por Bénard da Costa[28] ou, talvez, dele nunca se tenha afastado. Será, ainda, um momento único porque filma com base num texto que não é seu[29], já antes talvez o pudesse ter sido a Tempestade, um projeto de 1973, ou a Filosofia de Alcova de 1999.

As filmagens começam de uma forma dita *normal*, um único cenário, o Jardim Botânico, o recurso a uma sala, previsto para poucos planos, e os atores vestidos com fatos *caros*[30]. Será durante a rodagem, depois daquilo que

peito que nenhum outro filme lhe dera: " (...) agora até tenho fama de ter roubado dinheiro ao Estado. O que curiosamente teve um efeito engraçado: passei a ser respeitado por isso. Nunca ninguém me respeitou por eu fazer filmes. Com esta fama de ladrão, as pessoas acham graça e respeitam-me por isso." Segundo César Monteiro, a pobreza de espírito é uma constante no cinema em Portugal. Para o cineasta, a pobreza de espírito assola produtores, realizadores, espectadores e comunicação social. Entrevista com Diogo Lopes in *Integral João César Monteiro* (coleção de DVD – Disco 10 Branca de Neve) e publicada em Nicolau, J. (org.), (2005), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema p. 453-459.

[25]Como comenta Silva Tavares referindo-se a sua atitude na estreia (coleção de DVD – Disco 10 Branca de Neve. Extras).

[26][Em linha]. Disponível em `http://youtu.be/S9Ot_fnU6xk` [Última consulta em 21 de setembro de 2010].

[27]Entrevista com Diogo Lopes in *Integral João César Monteiro* (coleção de DVD – Disco 10 Branca de Neve) e publicada em Nicolau, J. (org.), 2005. João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, p. 453-459.

[28][Em linha]. Disponível em `http://youtu.be/Jm5bLejvV_g` [Última consulta em 21 de setembro de 2010].

[29]Não consideramos aqui a adaptação de *A Mão do Finado* e *A donzela que Vai à Guerra, Contos Tradicionais Portugueses* (organizados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, publicados em 1957) que resultaram em Silvestre.

[30]Na resposta à pergunta "Os atores usavam figurinos da época?" na entrevista referida na nota de rodapé nº 27.

chama uma *birra cósmica*, que opta pelo "... filme de vozes e muitas poucas imagens. Apenas as suficientes para melhor darem a ver o escuro"[31].

Como que subitamente tomado por uma fotofobia, um desgosto pelas coisas que têm luz[32] ou por querer tomar o ponto de vista do olho cego, do olho que não vê, sente que não pode tomar outro caminho.

Se a opção pela *reserva*, neste caso a imagem sem som ou o som sem imagem, resultou de bloqueio criativo ou de uma vontade deliberada não é importante. Importante é que essa foi a decisão tomada, consciencializada numa capacidade de visualização da autonomia da obra. A isto podemos relacionar com uma aplicação da Teoria do Caos como expediente criativo.

> "Há muito tempo os pintores, poetas e músicos sabem que a criatividade floresce quando eles tomam parte do caos. Os escritores anseiam pelo momento mágico em que perdem o controle e seus personagens assumem vida própria."[33]

Não será a primeira vez que durante uma rodagem de um filme sente que a obra *pede* outra forma[34] "Para mim, um filme nasce ou começa a nascer, no *plateau* e a partir do momento em que se trabalha com os atores. Naquela exata altura em que um tipo tem de se defrontar... (com) a imprevisibilidade de uma filmagem... E portanto, um filme, para mim, não existe no papel."[35]

[31] Na entrevista referida na nota de rodapé nº 27.

[32] Em 1995 José Saramago escrevia Ensaio sobre a Cegueira "nele, as personagens adquirem uma doença misteriosa que as deixa cegas, não pela falta, mas pelo excesso de luz... a ausência de cor, exemplificada pela cegueira, não é apenas uma questão estética e, sim, ética e política." In Saramago e a cor inexistente. [Em linha]. Disponível em `http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-24.html` [Última consulta em 21 de setembro de 2010].

[33] "O caos revela que, em vez de resistir às incertezas da vida, devemos aproveitá-las." [Em linha]. Disponível em `http://pt.scribd.com/doc/6773117/A-Sabedoria-Do-Caos` [Consultado em 20 de janeiro de 2010].

[34] O exemplo de Silvestre, 1981, que inicialmente previsto para ser filmado em cenários naturais ou A Comédia de Deus, 1995, em CinemaScope.

[35] Em entrevista com Adelino Tavares da Silva, in Madeira, M. J. (org.) (2010), A*s Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 14. Maria João Madeira considera que, esta posição sensível dada à autonomia da obra, não é contraditória com a importância que João César Monteiro dá ao guião, no sentido em que (e pelas suas palavras) "o papel dá-me a certeza de ter uma linha, uma confluência de ações, os diálogos bem trabalhados" idem.

João César Monteiro tinha já recorrido a momentos de reserva, imagens sem som e som sem imagem, por exemplo em Recordações da Casa Amarela, de 1989, exaltando no início Céline e no final Junqueiro, em O Último Mergulho, de 1992, na dança silenciosa e no final quando o ecrã subitamente negro reforça a intensidade das Variações Goldberg de Bach e um texto do Hyperion de Holderlin.

No texto *Retórica da Imagem*[36], R. Barthes distingue duas relações funcionais entre texto e imagem a partir da questão que coloca: *a imagem duplica certas informações do texto, por redundância, ou o texto acrescenta uma informação inédita à imagem?*

A rodagem será retomada, o Jardim Botânico e os atores, vestidos com os tais fatos *caros*, serão filmados mas a câmara não captará as suas imagens. Um tecido impede o registo das imagens na película, a sua função não é de censura mas libertação. As imagens serão reservadas, guardadas para outro tempo, para a tal melhor ocasião em que o espectador será convidado a as imaginar.

Tal como antes houvera um cinema sem som, a *melodia da tagarelice walseriana* dispensava as imagens, e "cada qual podia imagina-las a seu bel prazer"[37].

No filme, um ato individual de contemplação, fruto que só o próprio espectador/leitor tem acesso, é-nos anunciado: "o espectador, aqui e agora transformado em espetáculo".

Citação invertida do poema Cinema III de Carlos de Oliveira[38]

Transforma-se o espetáculo
Por fim
No próprio espectador

E de Herberto Helder[39]

[36]Barthes, R. (1964), *Rhétorique de L'Image. Communications*. [Em linha]. Disponível em `http://www.valetiemorignat.net/.../roland_barthes_image.pdf`. [Consultado em 20 de janeiro de 2010]

[37]João César Monteiro citado por João Bénard da Costa. In Nicolau, J. (org.) (2005), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema. p.12.

[38]Oliveira, C. (1969), *Sobre o lado esquerdo*. Lisboa: D. Quixote.

[39]Helder, H. (2006), *Photomaton e Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim.

O filme projeta-se em nós, os projetores

Reforça o que afirmara em 1991 "Mas eu sou uma caixinha de surpresas, e atrevo-me a dizer que a reflexão cinematográfica mais profunda e mais original foi feita por dois poetas: Carlos Oliveira e Herberto Helder"[40].

Convocados a entrar no *quarto escuro*, ouvimos as vozes que relembram momentos da infância, o das histórias antes de adormecer. Nos tradicionais contos de fadas as histórias são ilustradas, mas este não é um conto infantil. A reconstrução do que agora foi anulado, depende do espectador, favorecendo a projeção das suas próprias obsessões e desejos.

No *preenchimento* das ausências, a reconstrução mental toma como ponto de partida os elementos presentes.

As vozes.

Se *um texto falado não é apenas verbal mas também visual (...) conjugando-se fatores como a expressão facial, gestos e posturas*.[41] Do mesmo modo um texto *ouvido* é pleno de imagens sonoras que serão *visíveis* na entoação, nos sotaques, nos valores fonéticos como o timbre da voz, o tempo de narração...

A cor.

Quando deparados com *economias* de cor, pensamos ir ao encontro de uma tentativa de tornar o espaço imagético mais depurado pretendendo, através destas opções, a construção de cenários *vagos*, espécie de *nevoeiros* ou *penumbras* onde os personagens se acomodam, alheios[42] a esse não-lugar[43]

[40]"Les sanglots longs des violons de l'automne". In Nicolau, J. (org.), (2005), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, p. 26-52.

[41]Kress, G.; Leeuwen, T. V. (2005) *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge Kess, p. 39 (tradução livre).

[42](...) Merleau-Ponty que, na sua Fenomenologia da Percepção, distingue do "espaço geométrico" o "espaço antropológico" como espaço "existencial" lugar de uma experiência de relação com o mundo, de um ser essencialmente situado "em relação com o meio" - (...) há espaços em que o individuo se experimenta como espectador sem que a natureza do espetáculo para ele conte realmente. In Augé, M. (2005), NÃO – LUGARES, *Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Editora 90º, p. 69 e p.73.

[43]Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. (...) a noção de espaço (...) parece poder aplicar-se com utilidade, dada precisamente a sua ausência de caraterização, às superfícies não simbolizadas do planeta. Poderíamos ser pois tentados a opor o espaço simbolizado do lugar ao espaço não simbolizado do não-lugar. In

que habitam, sem referenciais, uma superfície sem coordenadas de espaço, sem profundidade, sem horizonte.

Mesmo quando essa utilização da cor é aleatória, ou sem pressupostos delineados de antemão, afirma Michel Albert-Vanel que *qualquer solução cromática acaba por se transformar em qualidades morais e em sentimentos*.[44]

As imagens.

Desprovidas de som as imagens aparecem.

As imagens trazem a luz, como uma bofetada que nos expulsa "desse *escuro* que acaricia e enleia" (Madeira, 2010:98).

Fotografias de Walser morto na neve. A presença inicial da mão e da escrita, a aparição final de João César Monteiro[45] marcas autorais[46] que contaminam a receção e entendimento do enunciado.

Para Luís Gouveia Monteiro[47] num primeiro visionamento, a presença da palavra e a riqueza do universo verbal de César Monteiro tendem a esmagar a delicadeza do seu cinema. Recomenda uma experiência: que se veja a Comédia de Deus sem som, pois se algo se perde algo se amplifica. A qualidade das imagens e a luz do filme ganham amplitude, como um filme mudo em que as personagens dizem tudo com o corpo e com os olhos, em que a história se conta por si. Não será por acaso que para João César Monteiro, Aurora de Murnau é o mais belo filme de sempre por conseguir nas "formas do corpo descobrir o conteúdo da alma, através do falso descobrir o verdadeiro".

Augé, M. (2005), *NÃO – LUGARES, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Editora 90º p. 67 e 70.

[44]Moles, A.; Janiszewski, L. (1990)Grafismo Funcional. Barcelona. Ediciones CEAC, S.A. 1990. p. 117 (trad. livre).

[45]"Para além de fugazes aparições no filme deste e daquele (acrescente-se também nos seus próprios filmes) nunca me tinha passado pela cabeça ser o protagonista de um filme. Devo a ideia ao meu amigo Otar Iosseliani: salso 87, inesquecível. Quanto ao mais, não me peçam contas. Peçam-mas a mim que, aliás, não as dou a ninguém" no dossier de imprensa de A Comédia de Deus, Madeira, M. J. (org.), (2010) *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p.15.

[46]Barthes no texto de 1968 " La Mort de L'Auteur, faz-nos experienciar o peso do conhecimento da origem de um discurso e, na forma como essa informação interfere na sua interpretação por parte do leitor. In Barthes, R. (2002) *Oeuvres Completes III , Livres, Textes, Entretiens 1968-1971*. Paris: Seuil. p. 40-45.

[47]Luís Gouveia Monteiro [Em linha]. Disponível em `phttp://eternuridade.blogspot.com/2006/11/comdia-de-deus-joo-csar-monteiro.htmlortugues`, [Consultado em 16 de Junho de 2011]

No esclarecimento desta experimentação teórica, ao nível do som e da luz, "basta dizer que muito do cinema de César é quase mudo e, pelo menos um filme, Branca de Neve, é cego ou quase".[48]

A sinopse de "Branca de Neve", de Marie-Louise Audiberti e João César Monteiro começa com um excerto de Walter Benjamin sobre a obra de Walser:

> «O soluço é a melodia da tagarelice walseriana. Revela-nos de onde vêm os seus preferidos. Da loucura, e de mais nenhuma parte. São personagens que atravessaram a loucura e é por isso que permanecem de uma superficialidade tão dilacerante, tão totalmente inumana, imperturbável. Se quisermos designar numa palavra o que têm simultaneamente de engraçado e terrível, podemos dizer: estão todos curados. Claro que não saberemos nunca qual foi o processo dessa cura, a menos que ousemos debruçar-nos sobre a sua Branca de Neve.»

Benjamin, na sua obra de 1936-39 *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*[49] compara o Cinema com a Pintura e afirma: "Esta última convida o observador à contemplação, perante ela pode entregar-se ao seu próprio processo de associações. Diante do filme não pode faze-lo, mal regista uma imagem com o olhar e ela já se alterou." (Benjamin, 1992:107). Citará Duhamel[50] que, segundo ele "detestava o cinema e nada sabe do seu significado mas percebe algo das suas estruturas" (Benjamin, 1992:107) "Já não posso pensar o que quero pensar. As imagens em movimento tomaram o lugar dos meus pensamentos".

Branca de Neve conduz o espectador a momentos de contemplação interior, permitindo-lhe a tomar parte da *realização* da *sua única* Branca de Neve e encontrar "o que há de eterno no provisório". (Baudelaire, 2009:70)

[48] Idem.

[49] Nesta obra, Walter Benjamin, faz referencia à perda da *aura* pela Pintura e Escultura quando reproduzidas, o que não aconteceria na Fotografia e no Cinema. Com Branca de Neve podemos questionar necessidades de *condições de visionamento* do Cinema. Hoje o cinema é visto em outros ecrãs de televisão, computador, telemóvel perdendo tal como a pintura em reproduções fotográficas.

[50] Walter Benjamin refere-se a Georges Duhamel, *Scénes de la vie future*, 2ª ed. Paris 1930, p. 52.

Diz-nos Robert Bresson, sobre uma melhor decifração obtida apenas pelo ouvido, "A voz desenha-me a sua boca, os seus olhos, o seu rosto, faz-me um retrato do corpo inteiro, exterior e interior melhor do que estivesse perante mim" (Bresson, 2000:22). João César Monteiro também reflete sobre esta questão "Vi e revi. Ouvi. Voltei a ver e ouvir de um estranho modo: com os olhos fechados."[51]

Na quase anulação da imagem em Branca de Neve, tal como a anulação de um sentido que, como consequência, apura ou expande os outros, parece permitir uma aperceção.[52]

Livio[53] diz "Fecho os olhos e vejo o mar" Branca de Neve em vez de olhar prefere escutar.

Regressando a Benjamin, este volta a citar Duhamel "... (o cinema) um espetáculo que não exige concentração nem pressupõe qualquer capacidade de raciocínio..." (Benjamin, 1992:108) e refere que "as massas procuram diversão mas que a arte exige recolhimento por parte do observador" (Benjamin, 1992:109) e ainda que "O cinema rejeita o valor de culto, não só devido ao fato de provocar no público uma atitude crítica, mas também pelo fato de tal atitude crítica não englobar, no cinema, a atenção." (Benjamin, 1992:110) O público é um examinador, mas distraído, conclui Benjamin. "À força de tanto olharmos deixamos de saber ver" (Almeida, 2002:257) ou seja, pela enorme quantidade de informação a nossa atenção e a capacidade de desenvolver raciocínios críticos e reflexivos é diminuída[54].

Branca de Neve, apresenta um desafio à atenção do público. Uma provocação, "uma arte feita para perturbar", como disse Braque, de quem João

[51] No texto referido na nota de rodapé nº 21 O nosso cinema e o deles – considerações em torno de "Un Soir, Un Train..." (Laços Eternos) de André Delvaux.

[52] "Processo mentalsomático responsável pela pelo discernimento e autoconsciencialização das percepções sensoriais e parasensoriais" Definição da Conscienciopédia. [em linha]. Disponível em `http://www.pt.conscienciopédia.org` [Consultado em 12 de novembro 2009].

[53] Personagem de Quem Espera por Sapatos de Defunto, 1970.

[54] Posição defendida pelo psicanalista Carlos Amaral Dias, professor catedrático da Universidade de Coimbra. [Em linha]. Disponível em `http://www.ionline.pt/conteudo/37380-a-explosao-palavras-que-vai-mudar-o-nosso-cerebro` [Consultado em 9 de julho 2011].

César Monteiro citará a frase "Lorsque tout est nettoyé, l'oeuvre est finie"[55] comparando-a com a tarefa do realizador.

Entre duas reações do leitor espectador: o abandono ou a permanência, nenhuma é de indiferença. Eurico de Barros[56] que, *em termos de Branca de Neve*, prefere a versão de Walt Disney, descreve como "um filme assumidamente espanta-espectadores" que pode também ser visto como anticinema poderá ser "simplesmente, como uma blague estética que não surpreende nada, vinda de quem vem".

A Branca de Neve de João César Monteiro não se trata, como é óbvio, de um produto de um cinema fácil, de *entertainement*, muito mais do que a filmagem rigorosa, apaixonada da palavra dita[57], deve ser considerado objeto artístico que interfere com o espectador que muitas vezes incomoda e que sim, lhe desperta a atenção, numa abstinência de imagem que provoca o desejo da imagem.

Marinetti anunciava em 1916, no Manifesto do Cinema Futurista, um filme acelerador de imaginação, que desenvolve a sensibilidade, a inteligência e a linguagem do futuro.

Branca de Neve "...é o movimento por excelência." para Manuel de Oliveira "só a palavra e o pensamento – que não são fixas, como as pinturas nos quadros e nos museus – são verdadeiro movimento."[58]

A quarta das seis propostas[59], de Italo Calvino, para este milénio é a visi-

[55]No texto referido na nota 6 e 16 O nosso cinema e o deles – considerações em torno de "Un Soir, Un Train..." (Laços Eternos) de André Delvaux.

[56]"...uma experiência que poderíamos batizar de rádio-cinema. Tudo para o ouvido, quase nada para os olhos." Eurico de Barros, O Festival de Veneza. Branca de Neve e o ecrã negro. [Em linha]. Disponível em
`file://F:/joaocesarmonteirobrancadeneveeoecranegro.htm` [Consultado em 23 de outubro de 2009].

[57]O *ouvir* como dimensão basilar do cinema de João César Monteiro, é já reivindicado em Sophia de Mello Breyner Andresen, como foi referido por Jorge Leitão Ramos, no Dicionário do Cinema Português.

[58] Manuel de Oliveira, cineasta, nos depoimentos sobre Branca de Neve, recolhidos por Sérgio C. Andrade, Rita Cupido e Tiago Luz Pedro, publicados no jornal Público a 11 de novembro de 2000.

[59]As seis propostas, os seis valores a salvar, seriam Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade, Consistência (Deste último texto conhece-se o manuscrito preparatório publicado com o nome Começar e Acabar).

bilidade. O texto trata da visibilidade conquistada pela fantasia da imaginação, esse "poder de focar visões de olhos fechados". (Calvino, 1990:112)

Observamos César Monteiro no território da contemporaneidade no sentido, como define Agamben, que "contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro". (Agamben, 2009:19)

No seu depoimento, sobre Branca de Neve, diz-nos João Mário Grilo "A arte é boa quando põe as pessoas a andar à volta dela. É péssima quando se põe a andar à volta das pessoas. Toda a arte serve para dividir opiniões e pessoas, para provocá-las e questioná-las."[60]

Precisamos encontrar, hoje, o verdadeiro lugar de João César Monteiro que, para Eduardo Lourenço, "...é num outro algures, mas um "algures"demasiado próximo, quotidiano, justamente o inverso de uma realidade tornada invisível por força da banalidade." [61]

À banalidade Branca de Neve responde: "Não"[62].

Bibliografia

Almeida, B. P. (2002), *As imagens e as coisas*. Porto: Campo de Letras.

Augé, M. (2005), *NÃO – LUGARES, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Editora 90º.

Aumont, J. (1994) *L'Image*. Paris: Nathan.

Barroso, E. P. (2008), *A Locomotiva dos Sonhos*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Barthes, R. (2002), *Oeuvres Completes III, Livres, Textes, Entretiens 1968-1971*. Paris: Seuil.

Baudelaire, C. (2009), *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Nova Vega.

[60] João Mário Grilo, depoimentos sobre Branca de Neve, ver nota de rodapé nº 58.

[61] In Um estranho João de Deus texto de Eduardo Lourenço, 1991, publicado no catálogo 24º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, p. 217-8, 1995.

[62] "Não" é a palavra pronunciada por João César Monteiro que termina o filme.

Benjamin, W. (1992), "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica". In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.

Bresson, R. (2000), *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.

Calvino,I. (1990), *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema.

Eco, U. (1979), *Apocalípticos e Integrados*. S. Paulo: Editora Perspetica.

Guasch, A. M. (coord.). (2003) *La Critica de Arte: Historia, Teoria Y Praxis*. Madrid: Ediciones del Serbal.

Madeira, M. J. (org.) (2010), *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Moles, A.; Janiszewski, L., 1990. *Grafismo Funcional*. Barcelona: Ediciones CEAC, S.A.

Monteiro, I. (2010), *how to do it – by yourself – step by step* Os Enunciados de Instrução Pictográfica como Território de um Projeto de Pintura. Dissertação e Projeto Prático para Obtenção do Grau de Mestre em Pintura Orientadora – Professora Doutora Maria de Fátima Lambert. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Monteiro, J. C. (1974), *Morituri te salutant*. Lisboa: & etc (co-edição Editora Arcádia).

Nicolau, J. (org.) (2005), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema.

Pizer, J. (1990), "The Dishenchantement of Snow White: Robert Walser, Donald Balthelme, and the Modern/Postmodern Anty-Fairy Tale". Canadidian Review of Comparative Literature 27: 330-347.

Ramos, J. L. (1989), *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Caminho.

Viatte, F. (1991), *Temps Rêservé. AAVV. – Répentirs* (Cat. EXP:). Paris: Reunion des Musées Nationaux.

A palavra como manifestação de Deus em Manoel de Oliveira: O caso de O Princípio da Incerteza

Jorge Palinhos
Universidade do Minho

Em *O Princípio da Incerteza* (2002), Manoel de Oliveira regressou ao universo de Agustina Bessa-Luís, adaptando o romance *Jóia de Família*, de 2001, desta autora portuguesa, para encenar o confronto de duas mulheres: Camila e Vanessa, que parecem disputar o amor de dois homens – António Claro, ou Cravo-roxo, o marido de Camila e amante de Vanessa, e Luciano, ou Touro-Azul, amante de Vanessa e apaixonado de Camila.

A adaptação literária não é uma novidade na obra de Manoel de Oliveira, que começa desde logo com a sua icónica longa-metragem *Aniki-Bobó* (1942), uma adaptação do conto "Os Meninos Milionários", de Rodrigues de Freitas, que Oliveira descreve como "um pouco indeciso entre o cinema e a literatura" (Torres, 2007: 13). Tal estará relacionado com a conhecida preponderância que a palavra falada tem na cinematografia oliveiriana. O próprio realizador reconheceu essa importância em várias entrevistas, dizendo que «A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem.» (Baecque e Parsi, 1999: 70), sendo apontado que nos seus filmes:

> a palavra tem (...) o mesmo peso que uma imagem ou a música. Filmar a palavra é como filmar um rosto, pois para o realizador ela é tão física, essencial e simbólica como a própria personagem. Além disso, para Oliveira é a palavra que implica o movimento, é ela que é dinâmica, que é "a vida, a representação da vida".
>
> (Bello, 2007: 163-164)

A esta primazia da palavra não será alheia a formação e preocupações cristãs de Oliveira, que as menciona em várias das entrevistas que concedeu, afirmando por exemplo que:

> Pertenço a um país e a uma família católicos, tive uma educação católica. Muitas vezes me perguntei, quando era muito jovem:

> "Se tivesse nascido noutro meio, noutra família, se tivesse recebido educação de outra religião, teria eu sido crente da mesma forma?"
>
> (Bacque e Parsi, 1999: 168)

E Oliveira chega ao ponto de rejeitar, implicitamente, a possibilidade de as suas obras serem desligadas de uma procura do transcendente, do mistério divino:

> Vê-se que esta questão religiosa é uma necessidade firmada no homem desde o princípio da humanidade. Tem mesmo um peso muito forte para alguns homens de ciência. À medida que aprofundam o seu conhecimento do universo, à medida que o seu mistério aumenta, aumenta também o enigma da criação, quer dizer, o enigma de Deus. (...) Só há a graça. Só há a fé. (...) A fé é algo que nasce connosco, creio mesmo que não se pode viver sem fé, qualquer que ela seja. (...) Voltamos sempre ao mistério.
>
> (Baecque e Parsi, 1999: 167)

É, aliás, recorrente em Oliveira, o tema da mulher virgem e misteriosa, de conotações místicas e religiosas, que é incompreendida por aqueles que a rodeiam, como acontece em *Benilde, ou a Virgem-mãe* (1975) e *Francisca* (1981), e em larga medida, também como acontece em *O Princípio da Incerteza*, em que a protagonista, Camila, é alvo de acesas discussões sobre a sua verdadeira natureza por parte das personagens que a rodeiam, sendo a sua identidade estabelecida na flutuação entre duas figuras femininas de virgens místicas: Joana d'Arc e a Virgem Maria.

Falo de *Benilde ou a Virgem-mãe*, e talvez neste filme se encontre a chave para o interesse de Oliveira por temáticas de inspiração místico-religiosa e pela palavra como apresentação de um enigma transcendente. Nesta obra, Benilde, justamente, além de configurar desde logo uma série de motivos recorrentes na obra de Oliveira, marca também um processo de adaptação de uma polémica peça de teatro de José Régio, uma figura marcante no pensamento e percurso artístico de Oliveira, ao qual, o próprio o indica, foi beber o forte interesse pela literatura e pela palavra e o mesmo fascínio pela temática religiosa.

> A minha intimidade com Régio pode resumir-se assim a uma longa conversa, principiada em Dezembro de 1931, em que a minha curiosidade procurava um melhor saber, aprofundando o meu conhecimento sobre o que representa a arte na vida e que significado poderia ter isso que chamamos expressão artística.
>
> Com a sua morte, o diálogo não parou.
>
> (Pita, 1994: 12)

E afirma ainda:

> Assim, [José Régio] com autêntica e corajosa sinceridade dava conhecimento de si e da sua visão do mundo e dos homens, das duas crenças e descrenças no mistério de Deus ou do ímpeto que o atirava para um desejo insaciável na existência de um Criador. Não segundo um conceito filosófico, mas um Criador com quem diretamente pudesse dialogar, desejo a que ele chamava as tentações de Deus.
>
> (Pita, 1994: 35)

É claro que, no caso de *O Princípio da Incerteza*, não nos encontramos perante uma adaptação de Régio, mas de Agustina Bessa-Luís. No entanto, Agustina é outra figura artística ligada a Régio, e que Oliveira conheceu através de Régio, fazendo ambos parte das célebres tertúlias do Café Diana, de Póvoa de Varzim.

Há ainda outras características de Bessa-Luís que certamente atraem Oliveira, como é o caso da criação de personagens femininas fortes e elusivas, afirmando Silvina Rodrigues Lopes que, para Agustina, a comunicação não passa pela honestidade, mas pela máscara ou pela alusão (Lopes, 1989: 75) e chamando a atenção para o facto de que a personagem feminina agustiniana é muitas vezes marcada pela ausência da identidade e pela proximidade ao caos, chegando ao ponto, aquela ensaísta, de descrever a protagonista feminina da poética de Agustina como representando a figura da "atriz", em contraponto com o protagonista masculino, que encarnará o "jogador". Ou seja, estabelece também a figura da mulher como representante do "outro", do enigmático, imprevisível e transcendente. O próprio realizador parece ter esta leitura da

obra de Agustina, afirmando: «Em seus romances, Agustina Bessa-Luís de certa maneira se revolta contra o silêncio de Deus.» (Machado, 2005: 47)

Esta presença do "outro" transcendente nos romances de Agustina talvez seja justamente um dos principais fatores de atração para Oliveira, que afirmou: «Virgílio diz que a pureza, a santidade, a inocência podem salvar o mundo. Para salvar o mundo, é necessário que chegue uma criança isenta de todo o pecado. A religião cristã é a única onde há um deus criança. É a representação da inocência, da virgindade.» (Baecque, 1999: 166) e acrescenta: «O sagrado, o divino em qualquer uma das suas formulações humanas, implicou e implica uma relação do homem com o transcendente, a que ele tem dedicado uma importância muito especial em diferentes épocas e segundo diferentes ângulos. Ao longo dos séculos, as diferentes religiões têm feito da divindade uma figura sobrenatural, por certo, mas suscetível de "encarnação humana".» (Baecque, 1999: 114).

Em *O Princípio da incerteza*, esta transcendência, alegadamente inocente - que na verdade de inocente tem muito pouco, pois o seu papel é exatamente o de interpelar e questionar a ordem do mundo – traduzem-se na figura da protagonista, Camila, que nos é apresentada sob o signo da dualidade mística entre a Virgem Maria e Joana d'Arc. Estas duas figuras femininas cristãs são-nos apresentadas como dois pólos opostos da mesma natureza religiosa: a da passividade de Maria, que diz "seja feita a sua vontade" e da ação de Joana, que enverga espada e armadura para ir combater. Essa dualidade feminina é também concretizada em termos de personagens no filme, através do duplo de Camila, Vanessa. Esta personagem parece traduzir o pólo oposto do mistério e transcendência de Camila, todavia, ao mesmo tempo, é-nos revelada uma quase-identificação entre ambas as mulheres.

Esta dualidade concretiza-se também em dois espaços diferentes que são associados especificamente às duas mulheres: a igreja fechada que é frequentada secretamente por Camila, e o bar de alterne de Vanessa. Espaços que as caracterizam e dos quais são senhoras de domínio indisputado ao longo de todo o filme, e no qual a rival nunca chega a entrar. O lugar de encontro entre ambas é o território mais prosaico da casa de família, do espaço social, que assim se torna o campo de batalha de duas diferentes conceções do universo, da ação e da ética.

Esta dualidade pode ser exemplificada em vários momentos do filme. Podemos identificar um logo de início na primeira sequência do filme, em torno

da igreja antiga, onde nós vemos Camila, ainda desconhecida para o espectador, a entrar e sair de forma sub-reptícia. Este é claramente o espaço de Camila, sendo ela a única personagem a frequentá-lo. É até um espaço vedado ao espectador durante grande parte do filme, pelo que este fica ao nível do conhecimento das restantes personagens, na ignorância do segredo, da verdadeira natureza de Camila.

Numa sequência posterior, em que a personagem Celsa sai de casa para ir visitar a família de Camila, é-nos sugerida – a nós e a Celsa – uma identificação entre Camila e a Virgem Maria. Note-se, no entanto, que Oliveira estabelece uma ampla deslocação espacial entre a representação e o indivíduo, como se estabelecesse desde logo, com clareza, a distância que vai da essência individual à representação social do indivíduo.

Some-se ainda que, no caso de Camila, Celsa vai verbalizar a aproximação que faz dela em relação à imagem da Virgem Maria, não a comparando à Virgem, como seria de esperar, mas à própria imagem, afirmando: "Santo Deus! Parece a nossa pintura da Nossa Senhora."

Esta ideia de dualidade de planos, entre a imagem e a realidade surge repetidamente ao longo do filme ao nível da construção de planos, como se, ao modo platónico, existissem dois níveis da existência: o nível da vida, da matéria, e o nível dos deuses, das estátuas e quadros. Em suma, das imagens, das representações perfeitas.

Durante a sequência do jantar que ocorre antes da meia hora do filme, vamos assistir a uma mudança na representação de Camila, que vai passar do enigma, do mistério, para a dualidade. A personagem de Daniel Roper vai fazer uma representação diferente de Camila em relação à que era feita anteriormente, estabelecendo para ela um nexo representacional com outra figura: «Camila faz-me lembrar Joana d'Arc – guerreira e mártir.» Como viremos a saber mais tarde, é justamente a imagem de Joana d'Arc que Camila visita dentro da igreja abandonada e pela qual parece nutrir um intenso sentimento de identificação.

Na mesma sequência, além da correlação entre a Virgem Maria e Joana d'Arc surge também a questão da virgindade, sendo debatida a diferença da virgindade entre os homens e as mulheres. Este tópico não só nos remete para a identidade de Camila, que aparece associada a figuras de virgens místicas – chegando a haver a sugestão de que ela poderia ser virgem, numa clara oposição a Vanessa, a alternadeira – numa oposição que nos remete para outra

oposição de cariz bíblico, a dualidade entre Maria, mãe de Jesus, e Maria de Magdala.

Adicionalmente, a questão da virgindade no masculino serve também de base para a questão, que surge mais adiante, sobre se Joana d'Arc seria uma mulher ou um homem, uma questão identitária não-inocente, na medida em que se questiona a própria natureza misteriosa de Camila – uma natureza de ação ou de passividade.

Na sequência da boda de casamento, há uma curta cena em que Daniel, Vanessa e Touro-Azul tentam mais uma vez definir Camila, que permanece um enigma, quase um "silêncio de Deus", e acabam por reconhecer o desconhecido de Camila, o que leva Daniel a observar que: «Também não temos a certeza se Deus é bom ou mau.»

E mais adiante, no mesmo cenário de debate sobre a identidade de Camila, é Daniel, que parece ser a personagem com maiores afinidades e com maior capacidade de entendimento do mistério de Camila, que reconhece a força da estratégia desta, considerando que «perante o indefinível, o próprio eu torna-se incerto». No fundo, é como se as palavras, em vez de definirem, provoquem antes a indefinição da identidade, tornando-a dúbia. Chamo ainda a atenção para a terminologia usada pelas personagens no diálogo, que nos remete fortemente para um imaginário crístico, de ser "gerado na indignação da carne".

É já quase a meio do filme, numa cena que considero fundamental, quando Camila visita Daniel em sua casa, que todas estas tensões ganham claridade. Aqui vemos não só a relação que Oliveira estabelece espacialmente entre a personagem e a sua representação – mostrando Daniel e Camila em proximidade espacial com estátuas que funcionam, sem dúvida, como representação e matriz da posição das personagens naquela situação - como é a própria Camila que reconhece a incompreensão que suscita nos outros: «Têm para mim nomes de sabor mítico.» E quando Daniel a pressiona a situar-se, perguntando: «Você por acaso é uma escrava?», Camila responde «Por acaso sou.» E, admitindo deste modo a sua indefinição, encoberta por impotência, chama a si todo o poder e toda a liberdade, como o próprio Daniel admite: «Essa é a dificuldade. Tudo pode acontecer.» Esta liberdade do enigma é sem dúvida a liberdade da perplexidade cristã, em que o cristão se vê perante o mistério da escolha entre pecar ou não pecar. É de liberdade ética que tratamos.

E é entre o não-pecado da igreja, que é novamente visitada e continua a

ser um lugar de mistério, e o pecado da casa de alterne, com o qual o primeiro espaço contrasta violentamente, no ambiente cromático e sonoro, em tonalidades vermelhas que a ligam, também visualmente, à própria personagem de Vanessa.

Em seguida o filme volta novamente a confrontar Daniel e Camila, num diálogo revelador:

> Daniel – A Virgem Maria fez a única coisa que podia para não sofrer: Faça-se em mim segundo a sua vontade.
>
> Camila – É de génio, uma resposta dessas.
>
> (Manoel de Oliveira, *O Princípio da Incerteza*)

Retomamos as referências religiosas, tomadas como modelo de fascínio e imitação por parte de Camila. De alguma forma, Camila é também um mistério para si própria e só encontra o seu caminho através dos modelos míticos cristãos extremos, da virgindade passiva de Maria, ou bélica de Joana. Ao mesmo tempo, reconhece que é nas palavras, na indefinição que estas proporcionam, que poderá realizar a liberdade que procura. E que Vanessa e Touro-azul tanto parecem combater.

Posteriormente voltaremos a Joana d'Arc, a paralelismos entre a protagonista e a mártir de Orleães, paralelismo que se irá concretizar no momento em que finalmente vemos o interior da igreja e vemos Camila a conversar com Joana d'Arc, procurando nela orientação e revelando por ela fascínio.

Em contraste com a serenidade da igreja, confrontamo-nos no final do filme com o interior da casa de alterne, que será invadida por figuras com máscaras demoníacas que se vão dedicar a incendiar o espaço, numa cena que parece ter mais de ritualizado do que de naturalista, de purificação do que de crime. Essa mesma ideia de purificação vai surgir adiante, quando Camila queima uma dessas máscaras demoníacas que encontra em casa – é inegável a simbologia cristã da cena.

Conclusões

Como vimos, Manoel de Oliveira é um cineasta de palavra, que preza a fidelidade ao original literário acima de todas as outras considerações, ao ponto de

Balczuweit (2008: 111), retomando Manuel S. Fonseca, falar de vampirismo em relação ao processo de adaptação literária de Oliveira, em que os filmes procuram sugar a essência dos livros matriz, e comentando:

> (...) Oliveira's adaptations question the well-known belief that literary adaptations are often disappointing because they project their own imagination instead of the imagination of the readers/ spectators. On the contrary, Oliveira's films from *Benilde or the Virgin Mother* onwards seem to grow in devotion to the original texts by putting the creations of the others above his own, until, finally, vanishing within them: the cinema does not exist.
>
> (Balczuweit, 2008: 112)

Esta devoção ao texto original, segundo Balczuweit, traduz a aspiração de mostrar o texto como se fosse uma paisagem (2008: 115), no entanto, também se pode encarar a possibilidade de Oliveira usar o poder das palavras para questionar a imagem, a representação, apontando para a forma como o que é visto em nada revela a verdade interior.

Tal é confirmado por Randall Johnson, que nota que «*O Princípio da Incerteza* stages a struggle between the apparently passive Camila and the ostensibly devious and cynical Vanessa, a struggle in which social status and economic power are at stake.» (2007: 123). E considera que:

> As is often the case in Oliveira's films, the story moves forward slowly, and primarily through extended conversations about society, love, relationships and philosophical concepts. One of the key historical figures in the film is Joan of Arc, who becomes emblematic of Camila's struggle not only for power and wealth but also to define herself rather than be defined by António, Vanessa or society. The point is made numerous times in the film that Camila is a prisoner or a slave to António. (Johnson, 2007: 124)

Desta passagem destaco dois aspetos: a ideia da definição da identidade de Camila, que julgo ter confirmado, e a ideia de que o filme incide sobre um luta de poder e riqueza, de que discordo parcialmente. Há, sem dúvida, uma luta por poder, mas esse poder pouco se importa com a riqueza. Aquilo que

mais parece importar a Vanessa é a afirmação da sua importância em relação a Camila e uma tentativa de a corromper, de a fazer "sofrer", como diz a dado passo do filme.

Na verdade, a única materialidade que parece ser disputada pelas duas mulheres é António, mas mesmo isso é dúbio, pois, ao dar primazia ao diálogo em detrimento da ação e da narração, Oliveira torna toda a trama do filme inquietante, incerta; não há um discurso de verdade, mas verdades que se sobrepõem e que se combatem mutuamente.

E é nesse combate que gira o eixo do filme, combate que se torna até um combate hermenêutico, com as personagens a analisarem outros diálogos, para entenderem o seu sentido, como acontece na cena entre Daniel Roper e Camila, que citei anteriormente, em relação à passividade da Virgem Maria.

Conjuntamente com as representações de modelos religiosos superiores, como a Virgem Maria ou Joana d'Arc, assistimos como que a um diálogo entre planos de existência, entre as personagens vivas e as suas representações míticas, como se os diálogos que ouvimos sejam na verdade ecos de um diálogo que chega de um plano superior, que só as palavras nos podem sugerir.

E por isso a palavra em Manoel de Oliveira é o lugar onde se dá o conflito e a tensão dramática. É um território de ambiguidade, de questionamento constante. Em suma, é um território de palavras de cariz mítico e religioso, em que o cineasta, longe de as usar para veicular informação, as usa para apagar, duvidar das imagens que vemos, e remeter-nos para um plano secreto e superior da existência, um plano que rege a vida material através de modelos, representações e mistérios. Por outras palavras um plano divino.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Sérgio C. (2008) Ao correr do tempo – Duas décadas com Manoel de Oliveira. Lisboa: Portugália.

BAECQUE, Antoine e Parsi, Jacques (1999) Conversas com Manoel de Oliveira. Porto: Campo das Letras.

BALCZUWEIT, Ronald – "Le Soulier de Satin": FERREIRA, Carolin Overhoff (coord.) (2007) O cinema Português através dos seus filmes. 181-190 Porto: Campo das Letras.

BALCZUWEIT, Ronald – "The Cinema as a Scene of Language: An Analysis of Manoel de Oliveira's adaptation Strategies: FERREIRA, Carolin Overhoff ed., *Dekalog – On Manoel de Oliveira*. Londres, Wallflower, 2008, 110-121 (Texto em Arial 9).

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi (2007) "Amor de Perdição" In Ferreira, Carolin Overhoff (coord.) (2007) O cinema Português através dos seus filmes. Pp.159-167 Porto: Campo das Letras.

BESSA-LUÍS, Agustina (2005) Jóia de Família. Lisboa: Guimarães Editores.

BOURDIEU, Pierre (1991) Language & Symbolic Power. Oxford : Polity Press.

CRUZ, Jorge – "Da Literatura ao Filme: Acerca do processo de adaptação em Manoel de Oliveira": CRUZ, Jorge, MENDONÇA, Leandro MONTEIRO, Paulo Filipe e QUEIROZ, André org., Aspectos do Cinema Português. Rio de Janeiro, UERJ, 2009, 101-125 (Texto em Arial 9).

DANCYGER, Ken e RUSH, Jeff (2007) Alternative Scriptwriting. Burlington: Focal Press.

DELEUZE, Gilles (1997) Cinema – The Movement-Image 1. Londres: Athlone Press.

DELEUZE, Gilles (1997) Cinema – The Movement-Image 2. Londres: Athlone Press.

FAIRCLOUGH, Norman (1989) Language and Power. Nova Iorque: Longman.

FERREIRA, Carlos Melo (2011) Cinema, Uma Arte Impura. Porto: Afrontamento.

FERREIRA, Carolin Overhof (2008) Dekalog – On Manoel de Oliveira. Londres: Wallflower.

FOUCAULT, Michel (2000) O pensamento do exterior. Lisboa: Fim de Século.

FOUCAULT, Michel (2005) As palavras e as coisas. Lisboa: Edições 70.

HABERMAS, Jürgen (2002) Racionalidade de Comunicação. Lisboa: Edições 70.

HELENO, José Manuel (2002) Agustina Bessa-Luís: A Paixão da Incerteza. S7L: Fim de Século.

JOHNSON, Randall (2007) Manoel de Oliveira. Urbana: UIP.

LES, Juan A.H.(2003) Cinema e Literatura: A metáfora visual. Porto: Campo das Letras.

LEVINSON, Stephen C. (1983) Pragmatics. Cambridge: CUP.

LOPES, Silvina Rodrigues (1989) Agustina Bessa-Luís – As hipóteses do romance. Porto: Edições ASA.

MARTINS, Moisés de Lemos (2002) A linguagem, a verdade e o poder. Lisboa FCG.

MEHRING, Margaret (1989) The Screenplay – A Blend of Film Form and Content. Boston: Focal Press.

MITRY, Jean (2000) The Aesthetics and Psychology of the Cinema. Bloomington: IUP.

ODELl, S. Jack (1987) "The Powers of Language: A philosophical analysis". In Kedar, Leah (ed.) Power through Discourse. Norwood: Ablex pp. 19-39.

PRETO, António (2008) Manoel de Oliveira – O Cinema inventado à Letra. Porto: Serralves.

STAM, Robert (2000) "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" In Naremore, James (ed.) Film Adaptation. New Brunswick: Rutgers. Pp. 54-76.

TANNEN, Deborah (1987) "Remarks on Discourse and Power. In Kedar, Leah (ed.) Power through Discourse. Norwood: Ablex pp.3-10.

TORRES, Mário Jorge (2007) Manoel de Oliveira. Lisboa: Público.

Filmografia

Amor de Perdição: Memórias de uma Família (1978), Dir. Manoel de Oliveira, Portugal.

Francisca (1981), Dir. Manoel de Oliveira, Portugal.

Vale Abraão (1993), Dir. Manoel de Oliveira, Portugal.

O Princípio da Incerteza (2002), Dir. Manoel de Oliveira, Portugal.

E a Crítica é Bénard da Costa. Esboço de um pensamento cinematográfico

Eduardo Paz Barroso
Universidade Fernando Pessoa

E a crítica é Bénard da Costa. Esta variação sobre um mote clássico relativo a um dos realizadores que o antigo presidente da Cinemateca Portuguesa mais fervorosamente admirava, Nicholas Ray, autoriza-nos a um paralelismo: colocar o crítico diante de um espelho que só pode, necessariamente ser um filme. Para Bénard os filmes foram tantos quantos os motivos para fazer do cinema uma questão maior, absoluta, a paixão entre todas. E foram muitos. De entre tantos, os de Nick Ray proporcionaram-lhe uma das obras mais amadas, "Johnny Guitar" (1954). Filme da vida dele, que por causa disso tem sido também da nossa. Programou-o e voltou a programá-lo vezes sem conta sempre que a oportunidade lhe aparecia. E se queria, era até capaz de a fazer aparecer, de a inventar literalmente, não por causa de um capricho, mas por causa do fervor do desejo.

Ora é precisamente a propósito de um outro filme de Ray ("Bitter Victory", 1957, *Cruel Vitória*) que surge esta analogia entre um realizador que só por si vale como sinónimo de cinema. Langlois ensinou que o cinema são os filmes. Cada um deles é objecto de uma discussão, um emaranhado entre o visível e o oculto, o explícito e o subentendido. O cinema é assim uma teia de personagens, argumentos, planos. Uma montagem perpétua. Talvez esta circunstância explique que quando saiu o nº 79 dos Cahiers du Cinema (1958) Jean-Luc Godard que escreveu sobre "Bitter Victory", tendo-o considerado o melhor filme do seu ano, tenha inventado uma frase que Bénard gostava de citar: "Havia o teatro (Griffith), a poesia (Murnau), a pintura (Rossellini), a música (Renoir). Agora há o cinema. E o cinema é Nicholas Ray"[1].

Os motivos para fazer uma variação sobre esta frase, e fazer de João Bénard da Costa (JBC), um caso maior de exemplaridade crítica, é algo apenas possível por existir nos seus textos e na sua prática de programador um pen-

[1] Ver "Da vida e obra de Nicholas Ray", João Bénard da Costa, catálogo Nicholas Ray, Cinemateca Portuguesa, 1985, pág. 118-125.

samento, mais do que um juízo; uma enciclopédia subjectiva, mais do que um vocabulário; uma qualidade do olhar, mais do que uma voracidade da percepção. Em suma, um sistema estético autónomo, uma filosofia do cinema com marcas de personalidade fortíssimas e inconfundíveis e uma autoridade canónica que lhe definem um espaço único e que em muitos aspectos se tornou determinante.

Ver cinema, escrever sobre ele, programar cinema (na Fundação Gulbenkian e na Cinemateca Portuguesa), e contribuir para o elevar à categoria de acontecimento, são quatro dimensões da actividade de João Bénard que se conjugam na estruturação de um pensamento cinematográfico, com as suas listas e preferências, os seus mecanismos de inclusão e de exclusão. Neste aspecto podemos falar da crítica como um destino (intelectual e desígnio filosófico) e dos filmes como uma condição do mundo (dotada de espessura existencial e de uma qualidade ética). A materialização poética, num texto, da paixão pelas imagens cinematográficas, define um conjunto de itinerários que hoje se instituem definitivamente como um legado. É com ele que a revisitação do cinema se transforma em condição essencial para que esse mesmo cinema encontre futuro (o que é substancialmente diferentes de uma apoteose tecnológica).

Foi com esta lógica que Bénard da Costa criou as suas próprias histórias do cinema, a partir delas definiu o que se poderia chamar um estilo crítico e literário (nunca será demais realçar o seu talento de escritor e a finura com que inventa um ritmo e uma luminosidade vocabular a propósito dos filmes e do mundo do cinema, que nunca haviam surgido antes dele na língua portuguesa). Ao trazer o cinema para as palavras, também faz das palavras cinema, sem nunca perder os filmes de vista. Tratando-os antes de mais de forma obsessiva, (ver repetidamente, ver tudo como se fosse a primeira vez, descobrir o que inexplicavelmente havia escapado, um plano que só podia ter sido filmado daquela maneira, um actor ou uma actriz que correm deliberadamente o risco de ser demasiado humanos). Um pensamento que é também uma tomada de posição perante a história do cinema, em vez de ser um catálogo erudito (e erudição era coisa que não faltava a João Bénard). O crítico refuta, aceita e não aceita, só admite dar a ver (ou levar a ver) aquilo em que acredita e só justifica perante os outros (o público) aquilo que lhe aparece como uma evidência. Mesmo que seja uma evidência incompleta. Mesmo que a razão

da obra da qual se apropria, através de um processo de escrita, seja obscura e cause ingratidão.

João Bénard combina todas estas características ao lidar com um corpus clássico de filmes, que chama a si com uma legitimidade rara, para melhor os partilhar enquanto crítico. A escolha deste corpus explica-se não só por razões geracionais, (que exercem a sua influência), mas por uma constelação de opções estéticas, como, entre tantas que podíamos convocar, as que o levam a justificar (já agora para permanecermos dentro do universo de N. Ray) "Johnny Guitar" como fazendo parte das suas lendas. Filme muitas vezes visto (68 ao todo e isto só entre 1957 e 1988), e impossível de saber de cor. "Nunca se sabe Johnny Guitar de cor. Cada vez é uma nova vez" (Bénard da Costa, 1990:45). Esta ideia de cada filme ser novo, sendo sempre o mesmo e afinal ser outro, pode considerar-se uma das chaves do pensamento crítico do autor, ao determinar o cinema como um mecanismo de repetição e reincidência que cria uma base textual para a abordagem de novos filmes que entretanto chegam. E a velha questão crítica, de saber o que sobrevive ao tempo, ganha aqui um lastro que lhe vem do interior da memória cinéfila. E se é verdade que ela é um instrumento de trabalho de qualquer crítico, para João Bénard da Costa trata-se de uma memória tão imensa que se perde nas suas origens: "ignoro mesmo qual foi o primeiro filme que vi na vida. A acreditar em recordações familiares, mas não minhas, talvez tenha sido o Pinocchio" (1990:9). Por um lado, e isso sempre acontece quando estudámos um pensamento crítico, importa ter presente o contexto irrepetível em que se processa a adesão emocional e intelectual de JBC ao cinema, alimentada pela sabedoria da cultura francesa. Por outro lado, há que registar o percurso institucional e de programador assente em objectivos de preservação dos filmes e problematização do cinema onde estas duas instâncias se interpenetram. Como resultado desta interacção, JBC articula com extraordinária mestria as várias preocupações, interesses e lugares (desde as salas aos cineclubes, das grandes instituições – Gulbenkian e Cinemateca –, à televisão, passando pela própria Universidade, nesta última marcando presença já em anos mais tardios da sua vida). E assim foi capaz de proporcionar o gosto e o prazer pelo cinema como expressão social.

A inspiração de Langlois

Uma das grandes influências de JBC foi sem dúvida Henri Langlois, fundador da Cinemateca francesa, e seu secretário-geral, figura por muitos considerada mítica (como mítica veio a ser também, para muitos, a personalidade do antigo presidente da Cinemateca portuguesa). Langlois está na base de uma concepção de cinemateca da qual é em boa medida decalcado o modelo português. Recorde-se que conheceu e colaborou directamente com Manuel Félix Ribeiro (a favor de quem interveio no período revolucionário subsequente a 1974) e Bénard da Costa conheceu o "pai" da Cinemateca francesa numa edição do festival de Cannes, em 1970. A partir de então alimentou uma profunda proximidade e cumplicidade com ele. Se lhe cabe por inteiro a designação de "filho da cinemateca" (francesa) como o foram os grandes críticos e mais tarde realizadores da Nouvelle Vague, também é verdade que ampliou essa já de si muito forte relação de parentesco cinéfilo, a uma situação excepcional: moldar muitos aspectos da programação da cinemateca de Lisboa a conceitos *langloisianos*. "Também herdou de Langlois o gosto pelos jogos secretos ao programar, estabelecendo laços subjectivos, mais ou menos visíveis, entre os filmes que programava, imaginando um hipotético espectador que fosse a todas sessões do dia e transitasse de um filme a outro através de passagens secretas (metafóricos alçapões, espelhos e paredes que podem ser atravessados), de que o próprio espectador talvez nem suspeitasse" (Rodrigues, 2011:45-46).

Num levantamento das afinidades entre estas duas figuras do mundo do cinema sobressai a convicção de que num filme as imagens são determinantes, constituindo a sua essência. Por isso, mesmo que as condições em que um filme se encontre não sejam as melhores, ele deve ser sempre mostrado[2]. É nas

[2] António Rodrigues na sua monografia sobre a actividade de programador de JBC refere a colaboração que H. Langlois prestou a Félix Ribeiro, o primeiro director da Cinemateca Nacional, e o apoio crucial que lhe deu em Novembro de 1974 (Rodrigues, 2011:41.42). Ao referenciar as relações de Langlois com a cinemateca de Lisboa sublinha as "semelhanças" de Bénard com o crítico francês "em parte por afinidade, em parte por emulação", e refere-se também a "semelhanças de organização e método" entre ambos, que tinham como uma das consequências "uma extrema centralização das decisões e das negociações" (*ob. Cit*. pág. 44-45). Bénard da Costa conheceu Langlois em Cannes em 1970, por intermédio do crítico de cinema Joaquim Novais Teixeira, quando foi pela primeira vez ao festival e desde então contactou com ele com assiduidade e tendo beneficiado dos seus contactos em benefício da divulgação do conhecimento cinematográfico em Portugal (Bénard da Costa, 2007:31).

imagens e não nos diálogos ou na música que se contém o que há de principal na mensagem. Esta fidelidade reverencial à imagem talvez se compreenda melhor, em termos da sua radicação histórica, se aceitarmos o que Langlois queria reforçar, ao dizer que o cinema mudo continha uma sublime "música do silêncio"[3]. Entendimento naturalmente partilhado por Bénard da Costa. Basta pensarmos nas manchas plásticas dos grupos humanos em Metrópolis (Fritz Lang, 1927), ou na coreografia operática da célebre sequência da escadaria de Odessa e na expressão do conflito e da revolta nos rostos dos marinheiros em o Couraçado de Potemkine (Sergei Eisenstein, 1925), para se compreender a força e a estrutura da imagem como núcleo da experiência e do pensamento sobre cinema.

A base epistemológica do pensamento crítico de JBC é a escola dos *Cahiers*. A defesa incondicional da noção de Autor em cinema é pois uma constante do seu trabalho. A organização de um espaço conceptual para o cinema português, onde Manoel de Oliveira tem um valor indiscutível, é outra das linhas estruturantes da sua actividade. Finalmente constrói um sistema de temas/entradas, mais concretamente um conjunto de dicionários, que constituem um programa original de problematização do cinema como uma arte do nosso tempo.

Vejamos mais de perto um possível desenvolvimento destes três eixos. Numa obra onde questiona a crítica e a relação desta com os filmes, um Autor entre os autores, François Truffaut,[4] detecta diferenças entre o tipo de crítica americana e a crítica europeia. Desenha duas formas de comentar filmes e entrevistar realizadores. Numa seriam mais preponderantes os aspectos profissionais (por exemplo, a auto-suficiência financeira, é mais notória nos críticos americanos). Na outra a influência do contexto de recepção (ou a sua inexistência, permitindo que o filme seja visto como uma coisa em si), é mais característica da realidade europeia. O raciocínio de Truffaut culmina com a ideia de que a maior recriminação que se pode fazer a certas críticas é a de "raramente falarem de cinema", incapazes de retirarem todas as consequências de uma máxima de Jean Renoir que considerava toda a "grande arte" como sendo abstracta (Truffaut, 2005:74). Com JBC passa-se o oposto do

[3]Para Langlois, como para tantos outros, entre os quais JBC, o cinema mudo era uma "sublime música do silêncio", ideia que se apoia na fórmula de Louis Delluc (Rodrigues, 2011:46).

[4]Ver a propósito "Les films de ma vie", Flammarion, Paris, 1975 de François Truffaut, e o catálogo "François Truffaut a vida era o écran", Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2005.

que era lamentado por Truffaut. Ele só falava obstinadamente de cinema, com a "paixão dos fortes"[5].

O crítico como Autor

"Quando eu era crítico, pensava que um filme, para ser bem conseguido devia exprimir simultaneamente uma ideia do mundo e uma ideia do cinema; *Citizen Kane* ou *A Regra do Jogo* correspondiam bem a essa definição. Actualmente peço a um filme a que assisto que exprima seja a alegria de fazer cinema, seja a angústia de fazer cinema, e desinteresso-me de tudo o que existe entre esses dois sentimentos, ou seja, desinteresso-me por todos os filmes que não vibram " (Truffaut, 2005:68). Descobrir a vibração de um filme significava para João Bénard da Costa construir um modelo fundado numa visão pessoal do mundo e da diversidade do real – logo de autor – em função do qual a alegria ou a angústia do acto de fazer cinema são indissociáveis de princípios que ele considerava indispensáveis à nobreza (e já agora à grandeza) da câmara de filmar nas mãos de um realizador.

Continuemos (por comodidade a considerar a obra de Nick Ray, um dos seus realizadores preferidos), de onde retirarmos o exemplo que se segue. É relativo ao primeiro filme de Ray, *They live by nigth* (*Os filhos da noite*, 1947), que Bénard considera conter todo o potencial, dir-se-ia todo um programa poético focado numa história que, segundo ele, se repete ao longo de toda a carreira deste realizador. Filme inicial, "premonitório", não necessariamente fulgurante, mas cheio de uma rara capacidade de mostrar, através do cinema, em que consiste o confronto com a perfeição e com o medo. Aproximemo-nos, por isso, um pouco mais do olhar do crítico para compreendermos como ele capta essa vibração de que falava Truffaut. Nesse confronto, personagens que são rebeldes sem causa (mesmo antes do filme com título homónimo ter sido realizado, o que é também esclarecedor dessa lado premonitório que referíamos), protagonizam a história "dos que viveram e morreram contradizendo-se a si próprios, perdendo quando ganhavam e buscando, sempre, tarde de mais, esse breve momento perfeito cuja perfeição os assustou, não sabendo viver, não sabendo morrer" (Bénard da Costa, 1985:46).

[5] "A paixão dos fortes" é o título português de *My Darling Clementine* (1946) de John Ford.

Concentrado numa cena de "They live by nigth", em que analisa um *raccord* que conduz da imagem de uma mulher diante de um espelho a um plano onde aparece uma sucessão de fios de telégrafo varridos pelo vento, JBC enaltece a beleza, a oscilação, desta passagem de um lado ao outro, de uma cabeça feminina diante do espaço imenso de um espelho, à eloquência do vento num caminho árido. Como árido foi o percurso desta personagem relativamente à qual Bénard salienta o paralelismo entre a ambiguidade da identidade sexual simbolizada na indumentária e no porte, os cabelos soltos, como fios de um telégrafo percorridos por uma inquietante mensagem. A actriz é Cathy O'Donnell que interpreta Keechie, a jovem que se descobre mulher nos braços de um foragido em busca de redenção, neste caso Bowie, interpretado por Farley Granger. Só um critico que participa das razões do realizador e com elas se apresenta na sua condição autoral, pode escrever, ao culminar a interpretação desta passagem do primeiro filme de Nicholas Ray: "É um plano que diz tudo. Keechie, na sequência seguinte, já usa um vestido e nunca mais voltará a aparecer de calças. A mulher nasce ali" (Bénard da Costa, 1985:48).

Trata-se por consequência de registar por escrito (ou melhor na escrita), valorativamente, e segundo um vocabulário pessoal, insubstituível, o tipo de relação da câmara com o objecto filmado, a deslocação desse objecto para uma imagem que o simboliza na sua condição existencial, e por fim da relação do crítico com o objecto filme. Porém observe-se, face ao exemplo agora exposto, como as razões do gosto desencadeiam uma lógica onde o imaginário do crítico se confunde com o processo de realização. E dá-se então o caso de um raccord, de um plano, fazerem (e é uma vez mais uma exemplificação) nascer a sexualidade de uma mulher. E ninguém como JBC o saberia expressar utilizando uma linguagem crítica que comunga da sensualidade do cinema, resguardada num estilo clássico, e por isso mesmo incorruptível.

Por muito que se aprecie e admire – e muitos apreciam e admiram – a obra de Ray, não é fácil comentá-la com uma linguagem fundada na certeza de que os seus filmes "foram modernos na estrutura de um cinema clássico" (Bénard da Costa: 1985:15). Detecta-se perfeitamente nesta concepção que não há obras, há autores, segundo a fórmula tão comentada por Bazin.

Num artigo célebre e fundamental nos *Cahiers du Cinema* em 1957, André Bazin reflecte sobre o postulado da revista e as tendências estéticas que se desenham no interior da prática crítica que a publicação leva a cabo, muitas vezes consubstanciada em divergências perante um determinado filme de um

determinado realizador. Bazin no artigo dava, a esse propósito, razão a Eric Rohmer ao defender que em caso de opiniões divergentes face a um filme importante, a crítica dos *Cahiers* deveria ser confiada àquele que melhor o amasse (Bazin, 1957:2).

Bénard da Costa não teria dito melhor. Do mesmo modo que o vemos totalmente identificado com o princípio inerente à Política dos Autores que aplica ao cinema a noção chave das artes individuais, e designadamente da pintura, segundo a qual cada trabalho (cada quadro) deve exprimir uma singular e original visão do mundo. E como se sabe as consequências deste princípio alteraram radicalmente a maneira de ver e de compreender o cinema até ao presente. Por isso João Bénard só podia partilhar da ideia de Truffaut transmutada de uma afirmação polémica de Giraudoux: "*Il n'y a pas d'oeuvres, il n'y a que des auteurs*" (Bazin 1957:3). E a questão de fundo era então a de saber se os autores prevalecem por causa da totalidade da sua obra, ou apenas por alguns dos seus filmes. Assim teve origem um certo fetichismo em que João Bénard se reconheceu e a partir do qual criou uma galeria de objectos fílmicos nos quais se fixou. Claro que muitos desses objectos fílmicos eram os Autores por excelência. Gente relativamente à qual não era possível (e muito menos o seria hoje, dizer-se que fizera um filme menos bom, já para não dizer mau ou de realização infeliz). Era o caso de Hitchcock, Renoir, Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks ou Nicholas Ray, todos eles autores "infalíveis" para os *Cahiers*. E para João Bénard também[6].

Regras de um jogo

Bazin, que sabia reconhecer os grandes Autores, como Nicholas Ray, ou Rossellini, esclarecia a necessidade de enquadrar de diferente modo os realizadores de cinema, justamente para defender a Política dos Autores. Segundo ele, uns são autênticos "*metteurs en scène*", a outros faltar-lhes-ia o talento, uns quantos seriam grandes realizadores. Reconhecer um Autor implica pois um método, perceber que o realizador se toma a si próprio como

[6]O texto de André Bazin "De la politique des auteurs" originalmente publicado no nº 70 dos Cahiers du Cinema em Abril de 1957 é fundamental para esclarecer e debater o significado de Autor em cinema. Ver também a propósito "Justificação e Crítica do Cinema Português, anos 60 – Anos 70" de Eduardo Paz Barroso, dissertação de doutoramento, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2002 (edição policopiada) pág. 203 e seguintes.

objecto, e apresenta em cada filme "o mesmo olhar e o mesmo julgamento moral sobre a acção e os personagens". O que leva Bazin a acrescentar que Jacques Rivette tem razão ao dizer "autor é aquele que fala na primeira pessoa" (Bazin, 1957:10). Vamos encontrar em Bénard uma idêntica capacidade de reconhecer os autores, de diferenciar talentos (enfim de "separar o trigo do joio" para usar uma conhecida expressão com tradição nos estudos críticos), que se repercute também sobre o cinema português ao longo das sucessivas gerações. E, para além disso, acrescenta conhecimento aos autores, alargando o espaço hermenêutico em que eles se situam.

Ao começar uma crítica a *La Règle du Jeu*, de Jean Renoir (1939) com um parágrafo: "Nunca houve filme mais odiado. Nunca houve filme mais amado" (Bénard da Costa, 2005:108-113), introduz uma tensão paradoxal que leva ao extremo a ambivalência de um filme, tendo em conta o seu momento na História e a inevitável recepção, assente no dualismo público e crítica (tantas vezes coincidentes nas suas apreciações).

A presente crítica exemplifica uma invulgar capacidade de sistematização de informação, ao remeter para aspectos que iluminam o filme, como sejam as memórias do próprio Renoir ou o seu gosto pela música barroca francesa na qual tanto pensou ao encontrar o ambiente do filme e ao compor as personagens. Mas trata-se simultaneamente de uma crítica que assume um ponto de vista exclusivo sobre o filme, (e por isso igualmente exemplar), dando lugar a uma narrativa pessoal, tocada pelo halo de uma descoberta feita em nome próprio. O crítico, neste caso, tal como acontece com o Autor, toma-se a si próprio como objecto. E entre nós ninguém, como João Bénard da Costa o fez tão admiravelmente. Quando, ao descobrir o segredo deste filme e ao justificar a cinefilia gerada à sua volta, vingando ódios e desencadeando paixões, nos fala de uma obra que punha "em causa uma estrutura da sociedade e uma concepção do amor" (*idem*:111), apresenta-se de corpo inteiro (uma atitude congénita ao seu *ethos* crítico). Falando sobre *La Règle du Jeu* testemunhava ainda duas das suas preocupações, quer como cidadão e como católico, (ao interrogar a sociedade e os valores, as desigualdades e a esperança), quer como personalidade romanesca, que parecia viver num estado permanente de desejo: "o texto é um objecto fétiche e esse fétiche deseja-me" (Barthes, 1974:66). E quantos filmes não desejaram afinal João Bénard! E foi graças ao seu intenso trabalho, que outros espectadores, querendo compreender os filmes, apreenderam a desejar o cinema.

Na sua obra de programador sobressai igualmente a concepção de autor, ao inventar uma orgânica, e frequentemente um léxico, para uma retrospectiva de determinado realizador, ou para um ciclo temático. Ao defender a ideia que um crítico ensina dando a ver do modo como ele próprio viu. Num dos muitos textos não assinados que redigiu para programas da Cinemateca Portuguesa interrogava-se sobre como pode um crítico ensinar: "Obviamente falando de filmes, dando a ver o que ele viu e como ele viu"[7]. Esta concepção autorista da programação reflecte-se em marcas de gosto que presidem à elaboração dos 33 ciclos de cinema que organiza desde o período da Fundação Gulbenkian até à época da Cinemateca.

Ao preparar uma integral de um realizador, concebia esse ciclo como um grande maestro que prepara uma interpretação pessoal de todas as sinfonias de um compositor. Dezenas de filmes combinavam-se segundo temas e ideias que orquestravam um sentido o qual, em última análise, permitia captar significados que de outro modo escapariam. Por exemplo à boleia de Júlio Verne e do seu lastro mítico preparou um ciclo intitulado "A Volta ao Mundo em 80 Filmes" e fez do cinema uma geografia simbólica, onde os lugares e as cidades, mas também os viajantes e as distâncias, se oferecem à transmutação do olhar. Um ciclo onde tanto cabiam filmes ancorados no romance de Verne, como obras que foram ao encontro de passagens de uma fase para outra do percurso desta volta ao mundo. E assim o espectador encontrava Fellini, Demy, Hawks, realizadores que nada têm de comum, na aparência, com o texto de Júlio Verne. Partir, chegar: é também esse o destino do cinema.

Um outro ciclo, "O Topus Ilumina o Opus", cujo título, formulação e ressonâncias não podiam ser mais *benardianos*, é um dos grandes exemplos da discussão teórica dos problemas do Autor: qual o poder de esclarecimento que as últimas obras de determinados realizadores possuem relativamente ao conjunto da sua produção? "Este ciclo cotejou cineastas de incontestada envergadura, todos verdadeiros autores de uma obra" (Rodrigues, 2011:116). E os espectadores tiveram filmes de Lang a Tarkovsky, de Fassbinder a Ozu, de Hitchcock a Glauber Rocha, entre outros mais.

Um exemplo especial onde as marcas de gosto de programador sobressaem envolve um dos filmes de Nicholas Ray mais amados pelo antigo direc-

[7] A ideia do cinema como factor de cultura e a responsabilidade de apresentar filmes ao público levaram JBC a escrever inúmeros textos que não assinou, designadamente em programas da Cinemateca. De um deles foi retirada esta citação (Rodrigues, 2011:147).

tor da Cinemateca: "Johnny Guitar". Foram muitas as vezes que o programou revestindo-o de uma aura inconfundível. Uma última vez foi projectado, como se tivesse sido ainda programado por JBC, três dias depois da sua morte (cumprido o luto no que respeita a exibições na Cinemateca), a 22 de Maio de 2009[8]. "Faz parte das minhas lendas. (...) Só vi Johnny Guitar 68 vezes, entre 1957 e 1988. Dá para saber de cor? Nunca se sabe o Johnny Guitar de cor. Cada vez é uma nova vez. (...) Rever as imagens (ou os sons) do Johnny Guitar é rever a recordação delas" (Bénard da Costa, 1990:45-48). O acto de recordar – e neste aspecto vamos encontrar uma ligação importante com a dimensão autobiográfica de um realizador emblemático da problemática do autor, François Truffaut – é uma constante na sedimentação do *ethos* crítico deste pensador. Dele faz parte a construção intelectual da personagem do crítico. E como personagem, Bénard da Costa nunca excluiu uma certa teatralidade, semelhante àquela que Henri Langlois cultivou.

Rever determinados filmes equivale a revermo-nos neles, mas também a vermos, com eles, para além do horizonte imediato de cada fotograma. Em 1957 Truffaut escrevia: "O filme do futuro parece-me ainda mais pessoal que um romance individual e autobiográfico, como uma confissão ou um diário. Os jovens cineastas exprimir-se-ão na primeira pessoa e contar-nos-ão o que lhes aconteceu: poderá ser a história do primeiro amor ou do mais recente, a sua tomada de consciência face à política, o relato de uma viagem, um casamento, as últimas férias e isso agradará necessariamente porque será verdadeiro e novo... o filme do futuro será um acto de amor" (Truffaut, 2005: 80-81). Nesta justa medida JBC comportou-se sempre como um jovem realizador, o que foi decisivo para fazer dele um velho crítico experiente e respeitado (mesmo quando o tentaram colocar em xeque, sem que para tal houvesse motivos, e por isso recorrendo a processos desonestos e falhos de carácter). E porque hoje em geral se continua a (querer) agradar mostrando a primeira pessoa, mas agora sem verdadeiramente a expor (é o que acontece nas redes sociais, nos media, nas revistas cor-de-rosa), é decisivo (voltar a) ser verdadeiro e aprender como cinema pode garantir essa condição maior da Comunicação.

Os catálogos, quase todos volumosos e riquíssimos de informação e ensaios críticos, organizados por João Bénard constituem um suporte decisivo

[8]É com uma alusão a esta sessão muito especial de cinema que a monografia de António Rodrigues termina: "Foi a última sessão de cinema programada por João Bénard da Costa já depois de morto" (Rodrigues, 2011:159).

desta atitude de autor decantada e inspirada no respectivo conceito cinematográfico. O último deles, "Como o Cinema era Belo" (2007) apura o alcance do discurso autobiográfico. "Embora fosse obcecado com o passado, João Bénard nunca deixou de pensar no futuro, nem que fosse através do seu legado pessoal, da posteridade de uma biografia que ele construiu pacientemente" (Rodrigues, 2011:143). Nesse ciclo, organizado por solicitação da Fundação Gulbenkian para integrar o programa de actividades destinado a comemorar os 50 anos de actividade da instituição que tão relevante serviços prestou ao cinema no passado[9], explicita-se bem o tipo de raciocínio e a estrutura reflexiva de Bénard da Costa ao conceber uma programação ("quero deixar registo, até por questão de patentes" Bénard da Costa, 2007:21). Organizado como conjunto de andamentos sobre a memória assente na ideia de que a Gulbenkian viabilizou um Cinema Novo em Portugal o longo ensaio do catálogo aborda a questão da pedagogia do cinema e deixa pairar uma dúvida: talvez hoje como ontem volte a ser necessário "ensinar os portugueses" a ver cinema. Ao historiar a relação da instituição com o cinema e por consequência com a evolução do gosto cinematográfico entre nós, é feito o elogio nostálgico, mas também festivo, de um cinema que parece desaparecido. A questão clássica por natureza da revisitação de um cinema que mal se encontra (ou que quando se encontra, com dificuldade, encontra-se mal) lança a discussão sobre *o passado e o presente* da arte cinematográfica.

[9] João Bénard da Costa entrou em 1969 para a Fundação Calouste Gulbenkian onde se ocupou do serviço de cinema (a funcionar no âmbito do serviço de Belas Artes) que passou a dirigir. Entre 1980 e 1991 ocupa em simultâneo o lugar de subdirector da Cinemateca Portuguesa, mas deixou sempre clara a preocupação de complementar o trabalho das duas instituições, reunindo sinergias, designadamente na organização de ciclos de cinema mais ambiciosos, o que é também confirmado pela monografia de António Rodrigues (*ob. Cit.*). Na fase inicial do trabalho que a Gulbenkian desenvolve em prol do cinema português foi por ela disponibilizado o financiamento à produção de um tipo de cinema que nunca se havia feito em Portugal. Ver a propósito "Cinema Português Ano Gulbenkian", Maia, 1970 (edição de autor) de António Roma Torres. Ver também "Justificação e Critica do Cinema Português, anos 60 – Anos 70" de Eduardo Paz Barroso, dissertação de doutoramento, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2002 (edição policopiada) pág. 160 e seguintes, onde é comentado um documento histórico que está na base da acção que veio a ser desenvolvida pela Fundação Gulbenkian: "O Ofício do Cinema em Portugal", relatório sobre um encontro de realizadores que teve lugar no Porto em 1967. Ainda sobre o mesmo tema, João Bénard da Costa, "Histórias do Cinema", INCM, Lisboa, 1991, pp. 129-143.

A primazia dada a Manoel de Oliveira

Manoel de Oliveira como Autor, e o espaço do cinema português, constituem dois tópicos (em alguns aspectos interligados) de uma segunda vertente deste pensamento crítico. Bénard sempre teve uma relação íntima e incondicional com o cinema de Oliveira a ponto de se envolver nele como actor sob o pseudónimo de Duarte de Almeida[10]. Por outro lado é curioso que embora existam vários catálogos sobre Oliveira da responsabilidade da Cinemateca, nenhum deles seja o que se pode designar em termos de exaustividade e dimensão um grande catálogo. Os três volumes relativos à exposição organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves (em colaboração com a Cinemateca Portuguesa em 2008) constituem uma obra de referência onde JBC esclarece a alteração das opiniões críticas relativamente aos filmes de Oliveira, salientando a propósito o sucesso no estrangeiro de "Amor de Perdição" (1978), (recorde-se que em 1979 o diário francês *Le Monde* numa atitude com muito poucos precedentes publica uma crítica de Louis Marcorelles sobre o filme com chamada à primeira página destacando o nome do realizador português). E se a partir daí a recepção a Oliveira passa a ser, pelo menos durante cerca de uma década relativamente unânime, a verdade é que no pensamento de Bénard, os filmes de Oliveira aparecem sempre antes do tempo, o que é sem dúvida uma forma de sinalizar a sua dimensão de vanguarda, que se traduz, entre outras coisas, no modo como o cineasta interioriza o impacto estético do cinema dos primeiros tempos, e em suma, do cinema mudo.

A verdade é que a popularidade assinalável que hoje conhecem obras como "Aniki-Bóbó" (1942) ou "Francisca" (1981), e que vai sendo secundada por outras, a par do enorme reconhecimento do realizador em circuitos de festivais, e em cinematecas, se deve em boa medida à exegese de JBC que soube inseri-lo num panorama de hábitos de recepção cinematográfica semelhante ao que esteja preparado para acolher obras de Dreyer, Bresson, ou dos Straub, designadamente ao explicar que o sucesso não é uma preocupação para o ci-

[10]Bénard da Costa relata como Oliveira o convidou para representar o papel de Honório em *O Passado e o Presente*, " e eu nunca tinha sido actor na minha vida... Havia algumas pessoas que diziam que eu tinha muito jeito para ser actor... Acho que até foi a Maria Cabral quem falou muito em de mim ao Manoel de Oliveira (...)". E na base esteve a leitura em voz alta de Bénard do acordo que a Gulbenkian fez com o Centro Português de Cinema (Catálogo Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves, Porto, 2008, volume I, pág. 54).

neasta[11], embora não lhe fosse propriamente impossível alcançá-lo. Isto numa obra onde prevalecem temas e histórias que não fazem parte do senso comum do público, expressão de resto com que Oliveira não simpatiza nada, por designar uma entidade demasiado abstracta e consumista. Ao manifestar a maior admiração por Oliveira enquanto pessoa e artista, Bénard também afirma que todos os filmes deste autor o interessaram imenso e a todos por igual achou bons, mesmo aqueles que críticos responsáveis entenderam como sendo menos felizes. E a questão não é, em seu entender, dogmática. Encontra-se desde logo inserida numa lógica autorista e numa percepção da genialidade que Bénard ilustra (no quadro de uma fundamentação de larga exegese) com o relato de uma cena de "O Convento" (1995). Catherine Deneuve, (uma das divas do cinema francês, é caso para sublinhar), zanga-se a dada altura com o realizador durante a filmagem por a achar determinada cena absurda. Depois de ter conseguido que o movimento de câmara que pretendia fosse consumado com sucesso e lho ter explicado, Oliveira disse tranquilamente à actriz que sabia muito bem aquilo que estava a fazer. E ela, admirada, reconhece a Oliveira uma superioridade sem margem para dúvidas[12].

O crítico vai incorporando em sucessivas análises de filmes de Oliveira um núcleo de questões filosóficas relativas ao conhecimento, à transcendência, ao medo, ao erotismo, à moral e à culpa, contributo fundamental para a sistematização do pensamento fílmico do realizador. Assim, no âmbito da relação estética estabelecida com textos de Agustina Bessa-Luís, e a propósito de "Party" (1996), o quinto filme do realizador com textos da escritora, salienta a dimensão parcial de um todo, que neste caso, seria junção do masculino e do feminino. Sempre problemática, na óptica fantasmática do realizador, uma tal fusão, entre homem e mulher, acarreta uma aspiração. Mas aquela não se pode realizar, a "aspiração a serem uma só carne e uma só alma", porque (como diz ainda Agustina) "a união só é possível com o ausente", o que por sua vez, também remete para parentescos entre filmes de Oliveira. Trata-se de estabelecer um nexo e encontrar um corpo coerente que leva à constituição de conjuntos e subconjuntos de filmes. "Neste filme, em que, desde o plano inicial de Leonor, a parte tudo comanda, vive-se e morre-se da perpétua dessincronia do visto e do ouvido, do lembrado e do esquecido"[13]. "Party" é

[11] *Idem, Ibidem*, pág. 63.
[12] *Idem, Ibidem*, pág. 66.
[13] João Bénard da Costa, in Folhas da Cinemateca (folha volante, 16/10/2007).

ocasião para convocar "a permanente busca visual de uma harmonia de que só Oliveira tem o segredo, demasiado sabendo que esse segredo é indecifrável"[14] (14). Trabalhar o segredo de Oliveira foi uma constante do pensamento crítico de JBC que soube aplicar, neste caso, o enunciado de André Bazin: "Toute technique renvoie à uma métaphysique"[15].

O cinema de novo em Portugal

Numa das obras onde JBC leva a cabo uma reflexão decisiva sobe o cinema português pode ler-se na introdução: "Digo o cinema português nunca existiu, como Eduardo Lourenço disse no título de uma das suas obras mais conhecidas, o fascismo nunca existiu. Quem me tomar à letra, não toma nada. Vou usar uma frase feita para a desfazer" (Bénard da Costa, 1996:9). Todo o programa deste livro é assim uma demonstração justificada e argumentada da existência do cinema português, possuindo entre outras a vantagem de fixar critérios para a qualificação dos filmes portugueses enquadrados numa perspectiva histórica, num arco temporal que vai dos primórdios até meados da década de 90. Ironizando com frases desprimorosas que em tempos tiveram eco, como "pior do que um filme português" (Bénard da Costa, 1996:23-24), o autor define com toda a clareza que cinema português significa o conjunto de filmes produzidos em Portugal, (e eram 461 até 28 de Maio de 1996). Este livro sustenta pois um modelo canónico para o cinema português[16] e conclui com uma lista 120 obras, eleitas pelo crítico como as melhores, onde se encontram os realizadores que só muito dificilmente não serão considerados os mais

[14] *Idem, Ibidem.*

[15] Esta citação é retirada de um dos mais célebres textos de Bazin publicados nos *Cahiers*, "Comment peut-on être Hitchcoko-Hawksien?", onde o crítico francês defende a respeitabilidade e fecundidade das posições dos "jovens Turcos" e resolve um aparente paradoxo relativo às opções de gosto e sua fundamentação crítica, proclamando a importância "de ne jamais réduir le cinema à ce qu'il exprime". André Bazin, Cahiers du Cinema nº 44, Fev. 1955, pp.17-18.

[16] Ver a propósito "Justificação e Critica do Cinema Português, anos 60 – Anos 70" de Eduardo Paz Barroso, dissertação de doutoramento, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2002 (edição policopiada), onde é defendida a tese segundo a qual JBC fixou um cânone para o cinema português comparável ao modelo estabelecido por Harold Bloom relativo à literatura, inaugurando desse modo um sistema crítico sem precedentes na estética cinematográfica portuguesa.

importantes até à data, embora com algumas pequenas surpresas (e excepções no que toca a possíveis consensos críticos), como a lista incluir um belo filme do artista plástico, Luís Noronha da Costa, "O construtor de Anjos", (1978), ou a obra de uma dupla de realizadores praticamente desconhecidos da generalidade do público, Ann e Eduardo Guedes, "Na pele do urso" (1990).

Na elaboração dos critérios é levada em conta a quantidade de estreias por década. É também um trabalho sobre o arquivo cinematográfico, com uma ideia muito própria de gestão dos materiais e memórias do arquivo, uma vez mais reflexo da postura do crítico como autor. Por exemplo a noção de "filmes fundamentais" que Bénard utiliza regularmente (Rodrigues, 2011:105) é reveladora de um gesto fundador e canónico, que remete para a importância das listas de filmes. Todos os críticos lidam com filmes e elaboram listas. Em "O Cinema Português nunca existiu" encontramos pela primeira vez uma lista diferenciadora em termos valorativos e estéticos. É também uma obra onde a dimensão autobiográfica do discurso teórico, que é fortíssima e original em Bénard da Costa, leva à formulação de critérios. Estes remetam para consultas aos vários níveis de arquivo (materiais e simbólicos), reivindicam dados objectivos (por exemplo a quantidade de estrias de filmes nacionais em cada década), e demonstrações, como a de que nos anos 40 o cinema português já era "um facto consumado", ali estava mas "forte e feio", pelo que tal consumação nada tinha de notável (Bénard da Costa, 1996:30). A excepção de Oliveira é sempre assinalada e documentada, neste como noutros textos.

O "renascimento de Oliveira" em 1963 (depois de um interregno) liga-se ao aparecimento do Cinema Novo Português. O ano de estreia de "Acto da Primavera" (1963) coincide com a estreia de "Verdes Anos", de Paulo Rocha, um dos filmes farol no nosso Cinema Novo, mas não é pela concordância das datas que este "renascimento" é fulcral e marcará não apenas o futuro do realizador de tão longa carreira (Oliveira é o realizador mais antigo felizmente ainda em actividade), mas o próprio futuro do cinema português. "Acto da Primavera" é um filme absolutamente moderno e renovador e se o filme de Paulo Rocha, como depois "Belarmino" (1964), de Fernando Lopes, ia mais no sentido da Nouvelle Vague e das pequenas histórias do quotidiano que começavam a dar ao cinema uma dimensão palpável, mais física, material e verdadeira, Oliveira propunha uma outra visão desse quotidiano, mergulhando na dimensão ritual de uma procura do sentido onde o divino e o humano se

encontram. É justamente em Bénard da Costa que vamos descobrir os fundamentos desta abordagem.

A interacção entre a lógica social e política, as mutações do Estado Novo e os sucessivos contextos que se abrem ao cinema português a partir da institucionalização da democracia em 1974, encontram-se presentes de forma singular no pensamento de JBC, em parte devido ao seu próprio protagonismo em termos de intervenção cívica, designadamente ao seu envolvimento matricial na (influente) revista "O Tempo e o Modo"[17], o que permite que a sua visão do cinema português se alimente de uma capacidade de viver situações e de ganhar recuo perante elas de forma a poder usar a necessária distancia para se compreender nas coisas. Sejam elas relativas a funções institucionais na Gulbenkian ou na Cinemateca Portuguesa, ou até à sua (já mencionada) participação como actor em filmes de Oliveira (que sempre encarou com enorme prazer, mas também com modéstia). "A partir daqui – e aqui é 1970 – é-me muito mais difícil vestir a pele de espectador. Não só nestes vinte e cinco anos vi praticamente todo o cinema nacional que se fez à medida que se ia fazendo (à excepção das poucas obras do "antigamente" ainda rodadas e estreadas), como desde 1969, fui e sou personagem e actor dele" (Bénard da Costa, 1996:81). Mas a distância de que se fala aqui é também a que lhe permite ver-se a si próprio como espectador de filmes, olhá-los e olhar-se neles, mergulhando numa, por vezes inquietante compreensão do mundo, onde por entre dádivas e recusas, as imagens todas se fazem lendas de uma verdade incompleta. A perseguição obstinada dessa parte da verdade ausente, que em cinema se revela, confundiu-se quase sempre com o percurso de JBC.

[17]Esta publicação fundada em 1963 e associada à Moraes Editores foi inicialmente dirigida por António Alçada Baptista e reuniu um conjunto de intelectuais católicos críticos de regime salazarista. Entretanto outras personalidades partidárias dos ideais socialistas (e que estiveram na origem do Partido Socialista) também ali passaram a publicar. Bénard da Costa, ligado à corrente de católicos oposicionistas foi director da revista a partir de 1968, abandonando mais tarde o cargo quando passam a preponderar sensibilidades ligadas a uma esquerda radical. Em 2004 a Fundação Calouste Gulbenkian reedita uma extensa antologia com alguns dos principais textos que a constituíram. Numa nota de apresentação desta antologia, Guilherme de Oliveira Martins reconhece que logo no primeiro número "havia sinais proféticos desconcertantes (perante uma certa desordem estabelecida) e o anúncio para um País de caminho cosmopolita, aberto, europeu". O cinema, e a crítica dele, entre outras análises culturais e políticas, fazia, naturalmente, parte deste anúncio. Esta revista de "pensamento e acção", teve assim várias fases, mas foi até 1970 que a sua originalidade mais se fez sentir. Posteriormente foi dominada por um grupo de extrema-esquerda maoísta que desvirtuou o seu espírito inicial.

Ao relacionar a célebre carta do antigo bispo do Porto D. António Ferreira Gomes, dirigida em 1958 ao Professor Oliveira Salazar, então todo-poderoso presidente do Conselho, em que a democratização da vida do país era uma exigência moral e ética, com a agitação do panorama cinematográfico e a "crescente defesa de um novo cinema português", Bénard da Costa (1991:113) demonstra como mudar a maneira de fazer filmes e as histórias que eles contam é importante para mudar a vida. Talvez hoje não seja possível dizer o mesmo e as coisas sejam substancialmente diferentes. Mas para um crítico que sabe moldar o gosto e discuti-lo com o fascínio de quem experimenta paixões sectárias, vida e cinema são uma questão de coerência. Não confundir a arte com um processo audiovisual de fixação dos costumes para entreter longas plateias explica que "a grande questão que atravessa a história e as histórias do cinema português" seja o eco de um desentendimento entre os cineastas e o público. "Mas quem vier verá. E eu que vivi os anos 80 e esta primeira metade dos 90, vi o mundo andar para trás (...). Gente de tão alta condição que não cumpre dizer, apareceu a escrever, sobretudo depois da queda do Muro, que a Arte era o último conceito novecentista de que o século XX ainda não tinha dado cabo e que os culpados da fuga dos espectadores, nessa primeira metade da década, eram os raios dos artistas, com Godard à cabeça" (Bénard da Costa, 1996:99).

Ciclos e dicionários: amores e vícios

Claro que houve filmes, desde logo de Godard, realizados posteriormente, que só vieram dar razão a quem como Bénard entende que é preciso reencontrar o tempo no espaço que só o cinema cria (pensamos por exemplo em "Filme Socialismo", Jean-Luc Godard, 2010). Questões como a duração dos planos, a descontinuidade lógica da narrativa, ou o entendimento da montagem como uma *caligrafia* em que o realizador traça o destino daquilo que quer contar, não são as que mais cativam grandes quantidades de público. Na sua lucidez fria e melancólica (estranha mistura) este autor também soube pressentir a tempo que ia desaparecer a época das grandes enchentes para ver "Roma cidade aberta", no grande auditório da Gulbenkian, situação única nas progra-

mações de JBC[18]. Mas nem por isso se esqueceram as lições ou desapareceram as emoções desencadeadas por tais projecções.

E por falar em ciclos, é neles que se baseiam os vários dicionários que JBC fez. O acto de dicionarizar é um dos gestos mais eloquentes de uma compreensão enciclopédica do cinema a vários títulos excepcional. Umberto Eco refere-se, na sua teoria da Obra Aberta, à importância a uma "enciclopédia pessoal"[19] na constituição de uma relação de fruição individual com a obra de arte, simultaneamente condição necessária para que o leitor/ espectador faça parte dessa obra, completando-a. Naturalmente que da riqueza desta "enciclopédia pessoal" vai depender muito do sucesso hermenêutico, da capacidade de solucionar e decifrar os enigmas das obras, trazendo-os do texto para o contexto, da leitura para o "eu", de um lugar de origem para uma condição de permanência. O manancial de recursos com que JBC via e revia os filmes levam-no a sistematizar informações, por vezes detalhadíssimas sobre actores, filmes, realizadores, produtoras, críticos, muito particularmente no âmbito do cinema americano. E os catálogos dos ciclos[20], alguns de grandes

[18]Trata-se da sessão de abertura do ciclo Roberto Rossellini em 17 de Novembro de 1973 no grande auditório da Fundação Calouste Gulbenkian e que acabou por constituir um acontecimento cultural e político de grandes proporções, que pode ser encarado como um dos sinais da queda do regime. O próprio Henri Langlois que esteve presente pressentiu essa situação (ver a propósito "Como o Cinema Era Belo", pp.31-34). Trata-se de uma das vivências mais marcantes no percurso de JBC à qual muitas vezes se referia em conversas (nomeadamente com o autor deste ensaio) e sobre a qual escreve em diferentes momentos. Num desses textos, "Gulbenkian. Cidade Aberta", afirma: "Quando apareceu na tela a palavra "fim", a sala levantou-se em peso para a maior ovação de que me recordo em sessões de cinema" (1990:253).

[19]Esta questão remete para um património pessoal de conhecimentos que intervêm no processo hermenêutico e na fruição da obra de arte, "aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal" (Eco: 1986, 64). A produção crítica de JBC e a sua atitude de espectador de cinema, documentam exemplarmente esta noção de execução pessoal e a capacidade de fazer reviver um filme, na sua experiência (e na de outros).

[20]Uma das novidades introduzidas por JBC nas edições sobre cinema feitas em Portugal prende-se com cuidado e exigência gráfica, que levam a uma vasta colecção de publicações que marcaram definitivamente em termos de gosto. De entre vários designers que foram chamados a colaborar com este crítico, um dos primeiros foi Fernando Azevedo (artista plástico com ligações ao movimento surrealista português, também funcionário do serviço de Belas Artes da Gulbenkian) que inaugurou "um estilo que, até hoje, marcou todo o grafismo das edições de cinema em Portugal, sempre inspiradas nele, mesmo se tentando ocultar essa filiação" (Bénard da Costa, 2007:37).

proporções e sempre reveladores de meticulosas preocupações gráficas (que traziam o cinema para o papel, evidenciando rostos e acentuando o carácter superlativo de muitos fotogramas), são o repositório desse trabalho que é um vício. "Eu só dicionarizei, como nesse ano já era meu costume ou meu vício, que vinha de criança e se acentuara com os Ciclos americanos", recorda João Bénard (2007:47) a propósito da contribuição textual que deu ao ciclo "Actor/Actor" (1987).

De entre os vários exemplos, podemos deter-nos no catálogo do ciclo John Ford (1984), um dos cineastas de eleição que Bénard compara a Shakespeare, salientando que as suas "visões documentais" nos dão um mundo ideal onde as discordâncias fazem surgir harmonias, tanto quando o crítico faz ecoar Yates (irlandês, como Ford) nas sequências do realizador de *Young Mr Linclon* (A grande Esperança, 1939), ou *Sergeant Routledge* (O Sargento Negro,1960) (Bénard da Costa, 1984:61). Ao longo de mais de uma centena de páginas (Bénard da Costa, 1984:125-235) faz desfilar perante o leitor/espectador todas as mulheres e homens que são alguém na obra do realizador. Sugestivamente intitulado "Gente de Ford", este dicionário, que foi o primeiro que JBC realizou para catálogos de ciclos, leva-nos de Carrol Baker, que um espectador comum não esperaria encontrar senão na ficha técnica dos filmes de Ford em que participou, ao mais que fordiano John Wayne. Ou do inevitável Darryl Zanuck, o homem que se confundiu com a Fox, " e a Fox é a casa de Ford" (*idem*, pág. 235), à heroína Maureen O'Hara, "já disse que (...) o facto de não haver na obra de Ford – à parte Maureen O'Hara – o equivalente feminino dos seus heróis" – seguem-se abundantes exemplos desses heróis – "se não deve, como normalmente se diz, à misoginia do realizador, ou a menor jeito para dirigir mulheres, mas a uma tipificação que nunca se encontrou muito bem com os cânones da beleza feminina dos *golden yares* de Hollywood" (*idem*, pág.195).

Mais do que um catálogo de pessoas, "Gente de Ford" afirma uma lógica de afectos encadeada pelo deslizar das imagens, "neste álbum de família" em que "nem toda a gente que trabalhou com Ford figura. Faltam mesmo muitos dos mais famosos" (*Idem, ibidem*). A concepção pessoal que JBC faz da obra de Ford encontra-se pois clara neste dicionário, e por isso devemos dar-lhe uma importância bem maior da que se daria a um dicionário comum sobre o realizador, por muito exaustivo que ele fosse. É da percepção de uma teia de afinidades, muitas delas discretas, mas determinantes para que os filmes

fossem como os podemos ver, que afinal se trata. O que explica terem sido incluídos actores com poucas aparições e excluídos outros em circunstâncias idênticas. A mestria está em perceber e explicar, quem imprimiu carácter ao imaginário de John Ford. Não se trata apenas de quem esteve presente nos filmes que ele realizou, mas de quem de um modo ou de outro acabou por ser imprescindível. "E do que se trata é de gente de Ford. Álbum de família, presenças para sempre indissociáveis do universo do cineasta. E, meu Deus, que grande família. Vamos a ela" (*idem*, pág. 125). Toque para um início de viagem, e partir ao encontro de pessoas desconhecidas, rever outras, surpreendermo-nos com os antepassados e levar espectadores para paragens longínquas. João Bénard soube fazê-lo com o critério de quem possui a certeza que o cinema, como a alma, é para ser percorrido na vastidão dos seus estremecimentos, e no recato das suas confissões.

Sobretudo quando se escolhem filmes que fazem parte da "grandiosa história dos homens" (para usar uma expressão de Agustina Bessa-Luís em *A Sibila*, escritora muito presente no ofício cinematográfico de JBC). Neste pensamento com uma vocação para álbuns de famílias e poucas concessões, importa destacar a exigência dos conceitos. Por isso foi um pensamento vencedor, mas que não esqueceu a condição de mendigo, nem a nudez dos gestos, propensa a uma certa orfandade do olhar (tudo isso afinal matéria de que os filmes são feitos).

Novamente Agustina: "O mais veemente dos vencedores e o mendigo que se apoia num raio de sol para viver um dia mais, equivalem-se, não como valores de aptidões ou de razão, não talvez como sentido metafísico ou direito abstracto, mas pelo que em si é a atormentada continuidade do homem, o que sem impulso, fica sob o coração quase sempre nome" (Bessa-Luís, s/d:248-249). O desejo de querer ver um filme mais, ou de o rever num novo dia, bate como um coração no discurso impulsionador de quem, como tão poucos, se obcecou pela beleza excedentária do cinema e, através dela descobriu uns quantos nomes essenciais.

Bibliografia

Bazin, André, "Comment peu-on être Hitchcocko-Hawksien?", *Cahiers du Cinema*, nº 44, Fev. 1955 pp. 17-18.

_____, "De la Politique des Auteurs", *Cahiers du Cinema*, nº 70, Abr. 1957 pp. 2-11.

Barthes, Roland, *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa, 1974.

Bénard da Costa, João, "Gente de Ford", Catálogo John Ford (direcção literária e textos não assinados: João Bénard da Costa), Cinemateca Portuguesa /Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa s/d (o ciclo decorreu entre Nov. 1983 e Fev. 1984), pp.125-237.

_____ "Da vida e obra de Nicholas Ray", Catálogo Nicholas Ray, Cinemateca Portuguesa (direcção literária e textos não assinados: João Bénard da Costa), Lisboa, 1985, pp.9-193.

_____ *Os filmes da minha vida, os meus filmes da vida*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

_____ *Histórias do Cinema*, INCM, Lisboa, 1991.

_____ *O cinema Português nunca existiu*, CTT, Lisboa, 1996.

_____ "A Regra do Jogo", Folhas da Cinemateca, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2005, pp.108-113.

_____ Como *o Cinema era Belo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2007.

Eco, Umberto, *Obra Aberta*, Editora Perspectiva, S. Paulo, (1986).

Rodrigues, António, *Magníficas Obsessões João Bénard da Costa, um programador de Cinema*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2011.

Truffaut, François, "Com Que Sonham os Críticos", catálogo François Truffaut, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 2005, pp.62-81.

Cinema Experimental Português. Perspetivar o futuro

Frederico Lopes
Universidade da Beira Interior

Prolegómenos, sem-fim à vista e para além dos géneros

O TÍTULO DO MEU TRABALHO pode ser considerado polémico e provocatório. Por isso o escolhi: porque as questões polémicas e provocatórias proporcionam experiências interessantes e animam a vida. Este título é polémico porquê? Desde logo, porque polémica é a própria definição de cinema, polémica é também a definição de cinema experimental e polémica é ainda a definição do que é ser português. O complemento do título contribui ainda para aumentar a polémica, uma vez que a perspetiva é algo que impõe, segundo Stanley Brakhage, uma insuportável relação «proprietária» ao visível. Poderemos esboçar uma perspetiva sempre falível para o nosso futuro, até mesmo para o futuro de um curso de cinema. Um filme experimental, diz quem experimenta, jamais deveria ser perspetivado.

Alexandre Estrela, artista plástico e curador, afirma que em 2001 teve oportunidade de perguntar a Jonas Mekas se conhecia o cinema ou vídeo experimental português.[1] O chamado "Papa" do cinema experimental, no meio de uma gargalhada, respondeu: Isso não existe!

Até certo ponto podemos concordar com Mekas, se entendermos que, para ser português, um filme, experimental ou comercial, mais ou menos narrativo, para além da questão da língua, deverá ter certas características que nos permitam distingui-lo de qualquer outro filme, feito em qualquer outro país. O que

[1] In: `http://www.margenesfestival.com/velocidade_eng.html`, acesso em 19-10-2011. Passados 8 anos, a convite do Oriol Sánchez, diz Alexandre Estrela, vejo-me a programar uma série de filmes e vídeos portugueses para uma sala em Madrid. Em resposta lenta ao repto lançado por Jonas Mekas, mergulhei na existência óbvia da história do filme e do vídeo experimental em Portugal, tentando encontrar um denominador comum, uma sensibilidade para além da condição geográfica. Para fugir ao impulso didático de revelar toda a dramática epopeia da imagem em movimento de um país periférico, concentrei-me na tentativa de intersectar os universos de quatro autores que admiro e cujas particularidades do trabalho os mantém à margem da velocidade do país: Vasco Lucena, E. Melo e Castro, Pedro Diniz Reis e Miguel Soares.

Cinema em Português: IV Jornadas, 273-314

é que nos pode levar a afirmar que o filme a, b ou c é português? Esta questão é complexa e não pode ser resolvida em termos simplesmente geográficos, através do país de origem dos autores, dos produtores e capitais investidos. Há muito que as questões de fronteira e localização estão liquidadas nestes domínios e com maior pertinência agora, na era da globalização. Relevantes, nesta matéria, serão as questões de identidade.

Por outro lado, a própria natureza universal da "linguagem" cinematográfica nos aconselharia a usar com cuidado esse atributo regional, ou mesmo nacional (no caso português, e não só, frequentemente nacionalista). Se num filme narrativo já é difícil encontrar características que nos permitem identificá-lo com o que se entende por nação ou povo, ou perceber aí a identidade de um povo, num filme experimental esse tipo de identificação parece uma tarefa perfeitamente dispensável. Nas artes, em geral, e no cinema experimental, em particular, a localização (ou o lugar de nascença) poderá ser visto como um elemento de contextualização, um pormenor, mais ou menos relevante, conforme os casos. Podemos encontrar nessas manifestações as marcas de movimentos, de escolas, de correntes artísticas ou estilos mas o espírito das artes é libertário por natureza e a universalidade das matérias tocadas opõe-se a quaisquer tentativas para impor limitações de fronteiras.

O cinema experimental será, por natureza, um cinema sem fronteiras. Contudo, e curiosamente no "nosso caso", se podemos falar de cinema português com alguma propriedade é em relação à chamada escola portuguesa.[2] De facto, na escola portuguesa, uma das características, entre outras, que nos permite identificar um grupo de autores e de obras absolutamente distintas é o carácter experimental, quase artesanal, patente nos seus filmes. Jacques Lemiére numa conferência intitulada "Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal", proferida no Museu Arqueológico Henri Prades de Montpellier, em 1994, começa por se referir a Portugal como um país de poetas e de cineastas, artistas que acreditam no cinema como arte, e cita o texto de Paulo Rocha que acompanhou o filme *A Ilha dos Amores* no Festival de Cannes de 1982:

> "(...) les années 1970 et 1980 ont été particulièrement fastes,

[2]Uma vez mais, e recordando a exclamação de Jonas Mekas, começa a fazer sentido a ironia e provocação de Bénard da Costa ao atribuir como título a um dos seus livros «O Cinema Português nunca existiu», argumentando com uma lista de 120 filmes para defender a existência e a pujança de vida do Cinema Português, justamente o contrário do que o título dá a entender.

> avec une densité d'artistes toute singulière et la beauté toute rigoureuse des œuvres, dessinant la figure d'*un cinéma artisanal, anarchiste et visionnaire, cas très étrange dans le panorama du cinéma mondial*." [Lemière, 1995].

Assim sendo, embora exista uma perfeita sintonia e cumplicidade no diálogo travado entre Mekas e Estrela, que partilham um mesmo sentido para a palavra experimental, Jonas Mekas, aparentemente condicionado por uma visão redutora da definição do experimental, imposta pela "ditadura" dos géneros, poderia ser visto como mais um "ilustre" desconhecedor do cinema que por aqui se faz. Se, tal como a música, o cinema é uma linguagem universal e o cinema experimental por maior força de razão, o caso do experimentalismo associado à escola portuguesa consegue, no entanto e por paradoxal que pareça, conferir-lhe características identitárias que o distinguem de outras cinematografias, sendo ainda reconhecida uma outra sua característica fundamental que é a defesa de um cinema como arte que, de igual modo, não deve encontrar limites em coordenadas geográficas. Se tivéssemos que incluir o cinema experimental numa qualquer categoria, atrever-me-ia a "arrumá-lo" nos cinemas do mundo. Mas, tentando libertá-lo da grilheta dos géneros, vamos então expor algumas ideias e refletir sobre o que se entende por cinema experimental.

Aumont e Marie [2002: 72] referem que, geralmente, os filmes ditos experimentais são mais obras de arte do que experiências[3] e que a designação de experimental veio sobrepor-se a uma vasta lista de denominações anteriores, tais como: cinema puro (proposta das vanguardas para referir um cinema "purificado" da literatura e do drama e apostado nos poderes da imagem); cinema integral (para designar os filmes que registam e representam pessoas vivas e situações, geralmente editados de maneira anti-realista e/ou filmes abstractos que usam a animação, a manipulação directa na película, lentes de distorção, sobre impressões, etc.)[4]; cinema absoluto; cinema surrealista[5]; cinema abstrato, que evita a representação de objetos, reais ou imaginários (os filmes

[3]Pessoalmente, agrada-me a ideia de experiência artística.

[4]Veja-se, por exemplo, o Integral Cinema Project in: `http://integralcinema.com/`.

[5]Em que se poderão incluir : *Entracte* (1924) de René Clair ; *Vormittagsspuk* de Hans Richter ; *Le sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau; *Meshes of the Afternoon* (1943) de Maya Deren ou *A to Z* de Michael Snow.

abstratos visam, sobretudo, exprimir diretamente sensações); cinema marginal (feito à margem ou em oposição ao modelo económico ou à cultura oficial); filme maldito[6]; filme poema; cinema de poesia; *avant-garde film; art film; visionary film; film as film* e o que mais se verá.[7]

A designação de cinema experimental, introduzida no início dos anos 20 pelas vanguardas europeias, é aquela que prevalece, ainda que continue a utilizar-se em concorrência com as designações de cinema independente, para evidenciar a marginalidade económica, e a de *underground film*, que só se aplica à escola nova-iorquina dos anos 60.[8]

Neste esforço de sistematização, parece-nos útil reter a correspondência que se percebe entre experimental e vanguardas. O cinema de vanguarda, que prolonga o espírito experimental do pré-cinema e do cinema experimental dos primeiros tempos, é, sem dúvida, um marco incontornável. Deste modo, poderemos encontrar também no cinema experimental as principais características do cinema de vanguarda, tal como as sistematiza Nicole Brenez [2006]: liberdade formal; rebelião política; emancipação técnica e económica. Contudo, tal não corresponde a uma cristalização das formas ou a uma colagem a um sistema datado e ultrapassado. A ideia é admitir que uma atitude de vanguarda é dinâmica em si mesma. Cada época terá a sua vanguarda.

No final de *Cinémas d'avant-garde*, na filmografia cronológica de outros filmes, para além dos que menciona no texto, Nicole Brenez inclui apenas cinco filmes portugueses: *A Caça* (1964) de Manoel de Oliveira; *Bom Povo Português* (1980), de Rui Simões[9]; *En Une Poignée de Mains Amies* (1997), de Manoel de Oliveira e Jean Rouch ; *Où Git Votre Sourire Enfoui?* (2001),

[6]Designação especialmente reservada para filmes considerados pelo sistema como obscenos e interditos por ofensa à ordem e à moral. *Flaming Creatures* (USA, 1963) de Jack Smith, é um bom exemplo.

[7]Recentemente, Luís Nogueira (2010), in: `http://files.cineclubeviseu.pt/Cinema_geometrico.pdf`, avança ainda com o conceito de cinema geométrico (e mesmo de uma cinematemática do mundo, como modalidade específica dentro de um género particular – o cinema abstracto) a partir de obras de cineastas como Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger e John Whitney. De qualquer modo, devidamente enquadrado no sistema de géneros.

[8]Mais identificada com a avant-garde do que com o movimento anti cultura, característico da primeira fase *underground*, sendo Stan Brakhage e Jonas Mekas os principais agentes de revitalização do cinema experimental.

[9]Rui Simões (1944), que cursou realização de cinema no Institut des Arts de Diffusion, em Bruxelas, vê este filme rotulado como "militante", que talvez seja mais adequado do que

de Pedro Costa; *Marginália I-II-III* e *IV* (1998), de Saguenail e Regina Guimarães. Esta inclusão resultará da aplicação de todas ou de algumas das três principais características do cinema de vanguarda, tal como as define Nicole Brenez.

Ao contrário da indústria, cuja vocação consiste em reconduzir um número ínfimo de fórmulas de argumentos e fórmulas iconográficas ao sucesso já antes alcançado (lógica da produção em série), o cinema de vanguarda trabalha para explorar o conjunto das propriedades e dos poderes do cinematógrafo, um conjunto sempre em aberto graças à complexidade do seu dispositivo material e à riqueza das suas relações simbólicas com o real. Um dos principais recursos do cinema de vanguarda consiste, então, na exploração das propriedades específicas do cinema.

Com base neste pressuposto, o cineasta e teórico Malcolm Le Grice apresenta, em *Experimental cinema in the digital age* (2001:14-18), oito categorias materiais a partir das quais os artistas experimentais desenvolveram, através dos filmes, as suas reflexões sobre as propriedades do cinema. Assim, o cinema pode fazer uma reflexão sobre si próprio, sobre a sua matéria, tendo em atenção os seguintes elementos:

1. Câmara, registo – "Os fenómenos determinados pela câmara: os limites e a extensão das suas capacidades como aparelho de registo fotográfico temporal. Sendo os limites os do quadro, da objetiva (foco, campo, abertura, zoom) e do obturador. As extensões são o acelerado, o *ralenti* e o movimento de câmara (panorâmica, travelling, etc.)." Como exemplo desta dimensão do cinema, Le Grice refere Michael Snow e os filmes *Região Central* (1970-71) e *See You Later/Au Revoir* (1990). No cinema português dos anos 20 podemos referir a cena da luta das crianças, no filme de Leitão de Barros *Lisboa, Crónica Anedótica* (1928) – "ao retardador, as bofetadas são carícias", lê-se no intertítulo. Para além deste efeito de *ralenti*, no início da mesma cena, em que as crianças jogam ao berlinde, recorre a uma inversão da marcha do filme e o boné que caiu volta à cabeça da criança.

2. Montagem – "Os fenómenos determinados pelos processos de montagem e passagem à abstração por relações tanto conceptuais como concretas entre elementos." É o caso dos chamados filmes métricos de que pode ser e-

considerá-lo como rebelião política, uma vez que nos propõe um olhar diferido sobre uma ditadura já defunta.

xemplo *Adebar* (1957) de Peter Kubelka. Mas também alguns segmentos de *A Dança dos Paroxismos* (1928), de Brum do Canto; *Roda Lume* (1968-69) de Ernesto Melo e Castro ou o recente *O Sineiro* (2005), um vídeo experimental de João Penalva em que a imagem passa simultaneamente para a frente e para trás, anulando quase completamente o movimento da corrente do rio que ocupa o centro da imagem.

3. Perceção – "Os fenómenos determinados pelos mecanismos do olho e pelas particularidades da perceção." Por exemplo, a intermitência luminosa percebida em *The Flicker* (1965) de Tony Conrad ou em *Epileptic Seizure Comparison* (1976), de Paul Sharitis, em que também podemos incluir a sequência de imagens abstratas criadas a partir de experiências de manipulação da luz no filme *Lights* (1972-1976), do artista português António Palolo (1946-2000).

4. Desenvolvimento, reprodutibilidade – "Os fenómenos determinados pela tiragem, o tratamento em laboratório, os processos de refilmagem e de recopiagem, exploração das transformações possíveis pela tiragem seletiva e a modificação da emulsão." Le Grice dá como exemplo o filme *Berlin Horse* (1957), de sua autoria.

5. Película – "Os fenómenos determinados pela natureza física da película; tomada de consciência da realidade do próprio material e da sua possível transformação em experiência e linguagem; celuloide, raiado (arranhado), perfurações, bordas do quadro, pó, grão…". Como exemplo, são apresentados os filmes *Standard Gauge* (1984), de Morgan Fisher e *Traité de Bave et d'Eternité* (1951), de Isidore Isou, bem como muitos outros filmes de Kubelka, Sharits, Jonas Mekas, Cécile Fontaine e David Matarasso. Entre nós, podem referir-se: António Palolo que realizou em super 8mm o filme *Drawings/Lines* (1971), uma sequência rítmica de desenhos em contínuo movimento, riscados diretamente na película; Edgar Pêra e alguns artistas plásticos que, a partir dos anos 80, vêm explorando cada vez mais as "correspondências" entre o cinema e outras artes, como Alexandre Estrela ou Daniel Blaufuks.[10]

6. Projeção – "Os fenómenos determinados pelas propriedades do dispositivo de projeção e as componentes fundamentais da projeção de uma ima-

[10]e o seu *The Absence* (2009), uma remontagem do clássico *A Bout de Souffle* de Jean-Luc Godard, na qual todos os planos com a personagem principal, interpretada por Jean-Paul Belmondo, desapareceram.

gem sequencial; lâmpada, objetiva, janela, obturador, garras, ecrã." Como exemplos desta modalidade temos Morgan Fisher com *Projection, Instructions* (1976) ou Bruno Corra e Arnaldo Gina (1910) que utilizaram ecrãs ativos feitos de outros materiais. No cinema português poderemos referir, por exemplo, a experiência levada a cabo pelo grupo de modernistas que, em 15 de janeiro de 1919, remodelaram a sala do Coliseu dos Recreios, instalando nela um sistema de quatro ecrãs onde projetaram em simultâneo quatro filmes (para quatro sectores da sala). "O acontecimento teve foros de revolução cultural" (Costa; 1983: 22). Mas é com os artistas plásticos contemporâneos que esta componente encontra maior expressão entre nós, particularmente com Alexandre Estrela e o seu trabalho *Wall Against The Sea*, em exposição recente no Solar, em Vila do Conde[11].

7. Duração concreta – "Os fenómenos determinados pela duração como dimensão concreta." Depois de referir as influências do movimento Fluxus, Le Grice dá como exemplos *Empire* e *Blow Job* (1964), de Andy Warhol; *Moment* (1968), Stephen Dwoskin e *Film Feedback* (1974), de Tony Conrad. Trabalhando todos eles a própria noção de "tempo real". Entre nós, podemos dizer que *O Pintor e a Cidade* (1956), de Manoel de Oliveira, se antecipara e dera já início à utilização de planos "inusitadamente longos", fruto da reflexão de Oliveira sobre um cinema que viverá mais das visões que a duração dos planos suscita, do que das emoções ou sensações que o trabalho de montagem pode explorar. O tempo que flui na duração dos longos planos ou do plano sequência, mais próximo do "tempo real", da duração concreta, será um elemento essencial na definição de um "cinema da não ilusão", que o caracteriza

[11]No sítio da exposição na internet, Alexandre Estrela diz: "Nem todos os ecrãs recebem as imagens de uma forma passiva. Alguns resistem, opondo-se ao papel de recetor de imagens. Este tipo de ecrãs tenta afirmar-se como uma forma autónoma ascendendo a um estatuto de objeto com um fim em si, tal como a pintura e a escultura, emanando uma imagem própria. Estes ecrãs reagem assim às projeções, num conflito permanente entre a sua autossuficiência e aquilo a que foram destinados. No entanto, algumas projeções, munidas de imagens com movimentos contínuos e repetitivos, conseguem penetrar na barreira criada pelos ecrãs. A persistência mole das imagens pode mesmo corromper a solidez da matéria, num processo de erosão que consome as certezas físicas. Os ecrãs sólidos entram renitentes no limbo incerto da perceção, um espaço de conflito entre a imagem própria, autónoma, e a imagem de superfície, imposta, projetada. Em Wall Against the Sea apresentam-se várias intersecções entre matéria e imagem, férteis em ressonâncias que promovem incertezas e instabilidades na matéria e sua perceção". `http://www.curtas.pt/solar/index.php?menu=465&submenu=498`

e se repercute na escola portuguesa. Podem ainda referir-se vários trabalhos em vídeo, realizados pelo artista plástico Sérgio Taborda, que incorporam o tempo e a duração irreversíveis de um acontecimento.

8. Imagem e Significação – "Os fenómenos determinados pela semântica da imagem e a construção do sentido através dos sistemas de "linguagem". Trata-se de um tópico já tratado pelos grandes autores do cinema mudo – Eisenstein, Epstein, Gance ou Vertov e que encontra reflexos em Marcel Duchamp, Stan Brackage ou Hollis Frampton e que Le Grice ilustra com o exemplo do trabalho *Amerika* (1972-1983), de Al Razutis, que projeta em três ecrãs, em simultâneo, um fresco de uma viagem através dos signos gráficos e icónicos dos Estados Unidos, a partir da organização de uma paisagem, passando pelos gestos de transeuntes, pelos *graffitis* e pelos *néons* de Las Vegas. *Amerika* inventa a análise em imagens de um sistema simbólico.

Muito embora se possa tentar "encaixar" um ou outro filme português nestas categorias, como experimentei fazer, neste catálogo de recursos, que põem em evidência alguns aspetos formais, encontramos um denominador comum na atitude do realizador que interroga e força os materiais e o próprio dispositivo.

Prosseguindo, acompanhamos Dominique Noguez [2006] que utiliza cinco critérios para classificar um filme como sendo experimental: não é produzido no sistema industrial; não é distribuído nos circuitos comerciais (mas, eventualmente, noutros circuitos); não visa o entretenimento nem, necessariamente, a rentabilidade; não é narrativo, regra geral; esforça-se por questionar, desconstruir ou evitar deliberadamente a figuração.[12] Num trabalho prévio, dedicado ao cinema underground americano, Dominique Noguez [1985] já considera o cinema experimental como uma arte pessoal, do mesmo modo que a pintura ou a poesia. Uma arte mais artesanal que industrial, uma arte não narrativa mais do que narrativa. Atendendo a critérios económicos, Noguez diz que se trata de um cinema para quem a questão económica é pouco relevante – «un cinema qui relève du jeu des désirs plus que de l'économie des profits». Atendendo a critérios estéticos, o cinema experimental, embora

[12] L'Atlantide, in BRENEZ, Nicole; LEBRAT, Christian (dir.) *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* [2001: 17] Brenez diz: «un film expérimental considère le cinéma à partir non pas de ses usages, mais de ses puissances ; et il s'attache aussi bien à les rappeler, les déployer, les renouveler, qu'à les contredire, les barrer ou les illimiter.».

aberto a outras disciplinas artísticas, não funciona como suporte transparente de outra coisa que não seja o próprio cinema em si e sem normas.

Nicole Brenez, Malcolm Le Grice e Dominique Noguez inventariam assim uma série de características que nos podem ajudar na tarefa de classificação dos filmes mas talvez não seja descabido, neste domínio do experimentalismo, lembrar A. L. Rees que, no prefácio do seu livro "*A historical of experimental film and video: from the canonical avant-garde to contemporary british practice*", abre com uma citação de uma entrevista com Clemente Greenberg conduzida por Edward Lucy-Smith, em 1968:

> Lucie-Smith: Can you give a definition of "avant-garde"?
> Greenberg: You don't define it, you recognize it as a historical phenomenon.

Se em relação à "avant-garde" mesmo Greenberg se refere como um fenómeno histórico, a um passado, a uma herança[13], em relação ao cinema experimental teremos que dizer que se trata de um fenómeno em constante atualização[14] e que aponta para o futuro, ainda que seja recorrente afirmar-se categoricamente que já foi tudo inventado.

Dominique Païni[15] diz que Germaine Dulac já em 1932 fazia a apologia da experimentação cinematográfica em termos que estão muito próximos daquilo que hoje se pode entender por cinema experimental:

> "On peut qualifier d'*expérimental* tout film dont la technique utilisée, en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour chercher dans le domaine strictement visuel et auditif des accords pathétiques et inédits. Le film *expérimental* ne s'adresse pas au simple plaisir de la foule. Il est à la fois plus égoïste et plus altruiste. Egoïste, puisque manifestation personnelle d'une pensée pure ; altruiste, puisque dégagé de tout souci autre que le progrès. Le film *expérimental* d'inspiration sincère à cette qualité primordiale de contenir en

[13] Atrás defendemos que cada época terá a sua vanguarda, admitindo-se uma atitude de vanguarda dinâmica em si mesma, a-histórica, portanto.

[14] Tal como a arte, o cinema experimental pode ser visto como uma realidade mutante.

[15] In: *le temps exposé ou le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma-essais 2002, p.56.

> germe, sous une apparence parfois inaccessible, les découvertes susceptibles d'acheminer les films vers la forme cinématographique des temps futurs. *L'expérimentation* naît à la fois de la critique du présent et de la prescience de l'avenir."[16]

Entre uma definição que se redefine constantemente e um reconhecimento quase instintivo, uma espécie de intuição sensível, tal como em relação à própria definição de cinema,[17] mais útil do que definir ou encontrar um ponto final para cinema experimental será dar conta daquilo que esse fenómeno vai sendo. Em última análise, e porque parece ser o mais adequado para olhar para o cinema português, porque não recorrer à simplicidade das evidências ou à boa lógica a que se referem Aumont e Marie [2002: 72]:

> Expérimental: En bonne logique, on devrait désigner ainsi tout film qui expérimente, qui fait une expérience dans un domaine quelconque; narratif, figuratif, sonore, visuel, etc.

Grande parte das experiências falha os seus objetivos. Entretanto, experimentou-se e essa é, justamente, a ideia.[18] No cinema experimental, como é óbvio, o grande objetivo é experimentar.

O cinema português, apesar de tudo, foi (e esperamos que continue) experimentando ao longo do tempo e é dessa experimentação, e não apenas dos filmes que têm como ponto de partida a sua própria matéria, que procuraremos agora dar conta.

[16] Entre a crítica do presente e a premonição do futuro, parece que, afinal, não será assim tão absurda e descabida a proposta de perspetivar o futuro do cinema experimental. O futuro é a experimentação.

[17] "(...) não é possível apreender aquilo que o cinema é, ou pode ser, de um único ponto de vista nem segundo uma única perspetiva", [Grilo & Monteiro, 1996:7-8].

[18] "Tenta. Fracassa. Não importa. Tenta outra vez. Fracassa de novo. Fracassa melhor." Samuel Beckett *dixit*.

O nosso caso

Das origens à ditadura

De acordo com os registos disponíveis, pode afirmar-se que, face à escassa produção de filmes portugueses, não é de estranhar a inexistência de qualquer tipo de experimentalismo nas duas primeiras décadas do cinema português.

Paris ditava os padrões culturais para uma Lisboa, capital de um reino empobrecido (falido), analfabeto e politicamente instável. Letárgica circunstância que, embora se diga que a necessidade aguça o engenho, nos terá impedido de experimentar, como fez o precursor Emyle Reynaud, o pioneiro Laurie Dickson ou o génio Méliés. Dos Estados Unidos e de França vieram os primeiros filmes. Copiámos as modas, à nossa maneira. Das experiências alemãs dos irmãos Skladanowsky, que inventaram o bioscópio, nada se soube ou nada se disse.[19] Das experiências levadas a cabo pelos ingleses George Albert Smith e James A. Williamson não soubemos aproveitar o estímulo para explorar a narrativa cinematográfica que tardou a chegar ao cinema português.

Contrariando os prognósticos dos Lumière, vá-se lá saber porquê, em Portugal acreditou-se no cinema como uma boa oportunidade de negócio que viria a viver, quase exclusivamente, da comercialização dos produtos vindos do estrangeiro. A distribuição e a exibição serão, desde o início, o sector preponderante neste negócio cuja lógica comercial ditou uma enorme desproporção quantitativa entre filmes nacionais e estrangeiros, facto que terá contribuído, certamente também, para uma flagrante desproporção qualitativa da produção nacional. Esta situação, entre outras, terá levado realizadores com qualidades evidentes, como Aurélio da Paz dos Reis ou João Freire Correia, a desistirem de trabalhar as imagens em movimento para se entregarem à imagem fixa – fotografia, de onde tinham chegado ao cinema.

Se bem que apenas no campo das suposições, seria legítimo esperar de Paz dos Reis, engenhoso e inovador, especialista em fotografia estereoscópica, que tivesse tentado aplicar os princípios desta às práticas emergentes do cinema. João Correia pensou mas logo desistiu de experimentar fazer filmes narrativos, ou de entrecho, como então se dizia.

[19] Muitos de nós só muito recentemente tiveram oportunidade de os descobrir através do filme homenagem "Truque de Luz" (Die Gebrüder Skladanowsky), realizado por Wim Wenders em 1995.

É verdade que o fenómeno cinema surge em Portugal muito cedo mas, fruto das circunstâncias adversas, algumas já referidas, não conseguimos acompanhar o ritmo de produção dos países pioneiros e muito menos o espírito inventivo e a inovação, que é a matéria que aqui está em causa. Nesta fase inicial, para além de umas ligeiras adaptações nos equipamentos, os homens da imagem fotográfica não experimentaram as capacidades do novo meio e desistiram de fazer filmes.

Entretanto, surge Leitão de Barros, outro realizador vindo da área da imagem, ainda que não especificamente a fotográfica. Entre 1918 e 1966, deixará nos seus filmes sinais de aproximação ou correspondência com o desenho e a pintura. Embora não se possa falar de cinema experimental em relação ao trabalho inicial de Leitão de Barros, esta aproximação dos artistas ao cinema e do cinema à arte será fundamental para a definição de uma nova vertente no cinema português em que está presente uma conceção do cinema como arte.

Nos anos 20, o "incipiente" cinema português (Costa: 1983; 35) vai conhecer uma curiosa experimentação levada a cabo por Roberto Nobre, um dos mais destacados críticos de cinema na altura e nas décadas seguintes, de que resultou a curta-metragem *Charlotim e Clarinha* (1925). Neste exercício, com cerca de 10 minutos de duração, o ritmo de montagem é perfeito e muito bem apoiado na fotografia límpida de Albert Durot. Porém, entendeu o realizador que o seu ensaio não deveria ser exibido e confiou a sua experiência fílmica ao crítico Vitoriano Rosa, que a entregou a Fernando Duarte, diretor do Festival de Santarém, onde foi revelada em 1972, durante uma homenagem ao autor.[20]

Percurso idêntico seguirá *A Dança dos Paroxismos* (1929), outro filme ensaio realizado por um dos mais jovens críticos de cinema de então. Aos dezanove anos, Jorge Brum do Canto experimenta a realização dedicando ao mestre francês Marcel l'Herbier este filme, inspirado no poema "Les Elfes"de Lecomte de l'Isle e numa lenda nórdica.

Para Luís de Pina é o melhor filme, pelo menos o mais sincero, o mais radicalmente cinematográfico, o mais arrebatado (paroxístico, com certeza) de Jorge Brum do Canto:

> "A história é muito simples: o jovem cavaleiro Gonthramm tomba apaixonado por uma jovem lindíssima, mas a sua afeição é des-

[20] Ver informação sobre o filme, que faz parte do espólio da Cinemateca Portuguesa, em `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/1320`.

> truída por Banschi, entidade maléfica. Jorge Brum do Canto recobriu esta linha básica do enredo com a mais convulsa e dinâmica das encenações, em pleno reino da liberdade poética (...) e do experimental. Mas tudo se harmoniza na visão lírica do autor... [Pina; 1986: 61].

Na página seguinte, Luís de Pina reproduz a afirmação de Bénard da Costa:

> "Toda esta série de filiações – o parnasianismo literário, o universo wagneriano (e ser-se wagneriano, nos anos 20 em Portugal, era ainda – ou era já – ser moderno), a estética do *ballet* russo e do "teatro d'avant-garde", a égide das encenações operáticas, a dependência do cinema vanguardista, inclusive um ou outro laivo de futurismo – bastariam para tornar *A Dança dos Paroxismos* num produto ímpar no cinema português, pois (que eu saiba) mais nada se tentou no género".

A Dança dos Paroxismos repetiu maneiras de fazer ensaiadas pela avant-garde e poderá ser o filme português que mais próximo esteve daquele movimento, apesar das afirmações do seu autor apontarem em sentido contrário. De facto, a propósito deste seu filme, disse Jorge Brum do Canto:

> "Realizando *A Dança dos Paroxismos* não pretendo criar uma "maneira", permita-se o galicismo, nem tampouco uma escola. Estulto seria supô-lo. Pondo de parte o subjetivismo fácil, pretendo, apenas, neste ensaio, nesta dança visual, reunir, em um só bloco, o máximo, o paroxismo das atuais possibilidades objetivas do cinema, que já de si são paroxismos".
>
> (...) "Este meu primeiro passo, nos domínios tentadores mas perigosos, da cinematografia, não é um filme vanguardista, como impropriamente o podiam intitular à semelhança do que costuma suceder com qualquer obra que possua certa ousadia – ou certo pretensiosismo... – quer assente sobre uma base arrojada quer desenvolva um estilo menos comum...
>
> (...) "A confecção de *A Dança dos Paroxismos*, foge, por certo, um pouco à normalidade; todavia se ao poeta são permitidas as

> liberdades poéticas, que razão existe para que ao cinegrafista, que fundamentalmente tem de ser um poeta, não sejam permitidas as liberdades cinegráficas? Porque no fim de contas o Cinema é como a Poesia, uma Arte!" (Ribeiro: 1983; 256).

Embora haja uma grande diferença entre os trabalhos de Roberto Nobre e Brum do Canto, estamos perante dois críticos de cinema que recusaram a exibição pública dos seus filmes de curta-metragem e a possibilidade de se sujeitarem à crítica alheia. Roberto Nobre não mais voltou à realização e manteve-se na crítica de cinema por longo tempo, com uma presença significativa na revista Seara Nova e com a publicação de um opúsculo em que fazia uma crítica contundente ao Fundo de Cinema, criado pela Lei 2:027 de 18 de Fevereiro de 1948.[21] Brum do Canto dedicou-se de corpo e alma à realização, mas a veia experimental, presente neste seu primeiro exercício, não voltaria a manifestar-se.

Depois de um início sem qualquer experimentalismo, assistimos a estas duas tentativas "envergonhadas" de fazer filmes diferentes do que era habitual no nosso cinema. A seu respeito e ainda em relação aos filmes de Reinaldo Ferreira (*O Táxi 9297* e *Rito ou Rita?*), também eles diferentes,[22] em relação aos filmes de Leitão de Barros, de Lopes Ribeiro (*Bailando ao Sol*), de Chianca de Garcia (*Ver e Amar*) e de Manoel de Oliveira (*Douro, Faina Fluvial*), diz Bénard da Costa, num breve capítulo intitulado «Percursores e vanguardismos», que estamos perante "quatro anos de surpreendentes experimentações".[23]

No final dos anos 1920, culminando estas surpreendentes experimentações, dois trabalhos darão ainda razão à afirmação de Brum do Canto de que "no fim de contas o cinema é como a poesia, uma arte". Trata-se de dois filmes com características documentais, poéticas seguramente, em que os seus autores experimentam abordagens inovadoras no nosso cinema – *Nazaré, Praia*

[21] A publicação foi imediatamente apreendida pela polícia.

[22] Bénard da Costa diz que os filmes de Reinaldo Ferreira foram saudados como antídoto para o provincianismo dos «Filmes do Porto», referindo-se à produção da Invicta (Costa; 1991: 41).

[23] "De Barros a Oliveira, passando por Brum do Canto, as surpresas sucedem-se, tanto mais paradoxais quanto nada as fazia prever e nenhuma escola as sustentava. «Naifs» em quase todo o sentido da palavra, ousaram tudo e permitiram-se tudo. Bastaria *Douro* para que todos estivessem justificados." (Costa; 1991: 45].

de Pescadores, de Leitão de Barros e *Douro, Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira. Embora diferentes nas suas premissas e abordagens, ambos são uma clara manifestação do desejo de "acertar o passo" com os movimentos artísticos das vanguardas europeias e soviéticas, ao mesmo tempo que deixam perceber já uma marca autoral. Cinema como arte e com assinatura.

Distintos serão os caminhos seguidos pelos dois cineastas. O olhar de Oliveira irá ser determinante para o futuro do cinema português que, entretanto, vai fazer um longo percurso sob outro tipo de olhar, o da ditadura. Importante neste período, como marca de resistência e também de experimentalismo, será o movimento dos cineclubes.

Cineclubismo: resistência e formação

Em 18 de Outubro de 1947, a revista Seara Nova, num artigo assinado por Nataniel Costa, dava conta da situação dos cineclubes que começavam a conquistar a simpatia dos intelectuais e da juventude em Portugal, embora a sua função pedagógica se visse comprometida pela inexistência de uma Cinemateca que promovesse a cultura cinematográfica. Para além deste problema, o autor denunciava o facto de os regulamentos legais dos espetáculos proibirem que se dirigissem quaisquer palavras ao público em nome de organizações que não estivessem legalmente constituídas. Como até essa altura nenhum dos seis cineclubes portugueses fora reconhecido pelo poder, era-lhes vedada a realização de palestras que caracterizavam a atividade de outros cineclubes estrangeiros que nos serviam de referência, mormente os franceses. Finalmente referia a realização do Primeiro Congresso Internacional dos Cine-Clubes, que teve lugar em Cannes, queixando-se de não saber se os cineclubes portugueses convidados teriam participado nesse encontro.

No número seguinte, Manuel de Azevedo, habitual redator da revista para a área do cinema e delegado português a esse Primeiro Congresso, esclarecia Nataniel Costa e os leitores da Seara Nova sobre a participação dos dois cineclubes de Lisboa, o Belcine Clube e o Círculo de Cinema, bem como do Círculo de Cultura Cinematográfica de Coimbra e do Clube Português de Cinematografia do Porto. Ficou ainda a saber-se que o delegado português, Manuel Azevedo, foi eleito para os corpos gerentes da F.I.C.C. – Federação Internacional dos Ciné-Clubes, então criada.

É com Manuel de Azevedo, ao longo de várias publicações da Seara Nova

durante o ano de 1948, que tomamos conhecimento do movimento internacional dos cineclubes e do cineclubismo em Portugal. Aí se pode ler que a ideia dum cineclube anda associada à imprensa independente da especialidade, às primeiras tentativas de crítica, e que as atividades de associações de espectadores, autênticos clubes de cinema, eram especialmente destinadas a impor o chamado cinema de vanguarda, tendo as primeiras sido promovidas, a partir de 1921, por Louis Delluc, Ricciotto Canudo, Germaine Dulac e Léon Moussinac, entre outros. "Com o advento do sonoro e a concorrência internacional, o cinema caiu quase inteiramente nas mãos dos grandes potentados financeiros, comerciais e industriais. A produção independente abriu falência e, com a ausência de filmes experimentais, as salas especializadas fecharam as portas... A propaganda criava vitoriosamente uma mentalidade cinéfila, abrindo o caminho aos filmes de vedetas fabricados em série. O primeiro movimento dos Cine-Clubes havia falhado." Mas, em 1945, Moussinac voltaria a estar ligado ao renascimento do movimento cineclubista tendo afirmado no Congresso da União Nacional do Espectáculo, realizado em Paris:

> "Aquilo que designarei por *cinema experimental* – tão necessário à boa marcha para a descoberta, indispensável para que o cinema atinja finalmente a sua verdadeira juventude – tem de ser para o futuro a obra de um Estado compreendendo, enfim, a verdadeira finalidade do cinema e decidido a fazer sacrifícios de que a nação inteira colherá os benefícios. Estes benefícios duma cinematografia emancipada entendo-os eu em toda a sua extensão e grandeza."[24]

Para além da curiosidade destas informações, sublinha-se a ligação do movimento dos cineclubes ao cinema de vanguarda e aos filmes experimentais, que os cineclubes apresentavam como alternativa ao circuito comercial de distribuição e exibição de filmes feitos em série, tomando uma posição ativa na defesa do cinema como arte. A questão dos apoios estatais, que domina o nosso cinema desde os anos quarenta, é também aqui destacada.

Na cidade do Porto, em 13 de abril de 1945, um pequeno núcleo de jovens estudantes do Liceu Alexandre Herculano que se haviam organizado num

[24]Manuel de Azevedo, *O movimento dos cine-clubes*, in Seara Nova nº 1081, de 17 de abril de 1948, pp. 217-219.

grupo cinéfilo chamado «República dos Pardais», liderado por Hipólito Duarte, decide criar o Clube Português de Cinematografia – CPC, (Cineclube do Porto). Defender o cinema em geral e o cinema português em particular, publicar um boletim, realizar sessões exibindo filmes de interesse cineclubista tendentes a dar uma boa formação cinematográfica aos associados, formar uma escola de cinema, eram estas as principais finalidades do clube.[25] Treze anos depois, em 1958, é criada no Clube Português de Cinematografia a Secção de Cinema Experimental. Da comissão fundadora desta secção constam os nomes de Adelino Felgueiras, Alcino Soutinho, António Lopes Fernandes[26], António Reis e Arnaldo Araújo.

A Secção de Cinema Experimental realiza, nesse mesmo ano, um curso de formação cinematográfica em que se inscreveram dezenas de alunos e participaram, como formadores, Manoel de Oliveira e António Mendes, atingindo-se, deste modo, o objetivo do cineclube de formar uma escola de cinema. Produziram pequenos filmes de ensaio e experimentais[27] e, em 1959, a partir de uma ideia de Alves Costa, realizaram o filme etnográfico *Auto da Floripes*, baseado numa representação popular.[28]

Importante é não só esta ligação direta do movimento cineclubista à formação,[29] a uma escola de cinema, mas também a presença de António Reis e Manoel de Oliveira. Esta escola pioneira está explicitamente direcionada para o cinema experimental, tal como o entendemos, e, seguindo os percursos de António Reis e de Manoel de Oliveira, percebe-se que dizer experimental equivale a fazer do cinema uma arte. Com António Reis e Manoel de Oliveira experimentar faz-se escola. Reis vai deixar uma marca decisiva na Escola Superior de Cinema, onde foi docente. Oliveira, que recusa o epíteto de mestre, terá nos seus filmes a melhor reflexão sobre o cinema alguma vez feita em Portugal.[30]

[25] Ver `http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/documentos/index0`.

[26] Para além de assinar a realização de A*uto da Floripes*, foi assistente de realização nos filmes de Oliveira, *O Pintor e a Cidade* (1956) e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965).

[27] Para além desta simples referência, será que nenhum destes pequenos filmes sobreviveu? Haverá alguma pista interessante ou outros dados nos arquivos do Cineclube do Porto?

[28] Ver `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/4466`.

[29] Esta ligação poderá ainda ser vista como um fenómeno de sobrevivência do cineclubismo perante o clima de perseguição e asfixia de que foi vítima nos anos 60.

[30] Como, muito justamente, João César Monteiro já alertava em 1972 no Suplemento Literá-

> "Manoel de Oliveira es un director inclasificable dentro de la evolución del cine con una concepción cinematográfica singular y radical ilustrando, de manera plena, los frutos de la inestabilidad ontológica del documental. Su filmografía es un extraordinario ejemplo para entrever cuales fueron las derivaciones y los giros que experimentó no sólo la idea de documental sino las máximas que articularon los movimientos cinematográficos más definitorios de la Historia del Cine."[31]

Neste período, trabalhando em condições adversas, *O Pintor e a Cidade* (1956) de Manoel de Oliveira surge como marco importante na redefinição do conceito de tempo cinematográfico, *O Acto da Primavera* (1963), para além do mais, destaca-se no domínio do experimentalismo como interrogação do dispositivo cénico e cinematográfico, num filme em que "a aparente clareza ocultava a sua máxima perturbação, demasiado inovadora para ser compreendida" [Costa, 1991: 123] e *A Caça* (1964), "bande suffisamment à part" a propósito da qual diz Jacques Parsi [2002:95]:

> "Rarement vingt minutes de projection auront contenu à elles seules à la fois tant de beauté, de lyrisme, de sens tragique et de cinéma."

Outro nome que importa reter neste contexto é o de Ernesto de Sousa (1921-1988), não só por estar associado a uma vertente que resiste ao "cinema oficial" ou ao "velho cinema", mas porque também está ligado tanto à formação como ao experimentalismo.

---

rio do Diário de Lisboa de 10 de Março a propósito de *O Passado e o Presente*, um filme que, em seu entender, "deixa a anos-luz de distância muito experimentalismo de ginjeira".

[31] Xurxo González Rodríguez, 1 de Junho, 2009, publicado em `http://www.blogsandocs.com/?p=391`.

Os dois Ernestos: *Dom Roberto; Almada, um Nome de Guerra* e outras experiências

Ernesto de Sousa foi o fundador e um dos principais dinamizadores do Círculo de Cinema.[32] Em Abril de 1959 dirigia a revista Imagem e lançou nas suas páginas a ideia de uma cooperativa para financiar o filme Dom Roberto, uma adaptação para o cinema da novela homónima do escritor neorrealista Leão Penedo. É então formada a Cooperativa do Espectador para escapar aos habituais processos de financiamento e aos constrangimentos que tal opção implicava. Mas, em 1961, quando é rodado o filme, assiste-se à desativação da Cooperativa e à viabilização financeira do projeto através da distribuidora Imperial Filmes. O filme foi um falhanço a vários níveis. Para a história fica essa tentativa frustrada de produção independente bem como o propósito de fazer arte, que podem aproximar *Dom Roberto* dos filmes experimentais.[33] De qualquer modo, podemos ver já em *Dom Roberto* um prenúncio da vertente experimentalista de Ernesto de Sousa, que ficará bem patente a partir de 1968. Nesse ano começa a produzir *Almada, um Nome de Guerra*. Pensa noutros projetos de filmes de ensaio e, após visitar Londres e contactar com o Cinema Experimental que aí se faz, realiza, em Super 8 e em colaboração com Carlos-Gentil Homem, seu aluno, os filmes: *Havia Um Homem Que Corria* e *Happy People*. Ainda nesse ano, cria a Oficina Experimental com os alunos do Curso de Formação Artística para realizar filmes experimentais, happenings, acontecimentos teatrais, produção de múltiplas festas e convívios "eventos-festas da arte"[34]. Tenta criar em Sintra, numa fábrica desativada, o Clube de Ensaio, para aí fazer um centro dedicado à produção e divulgação do cinema, artes plásticas, fotografia e teatro, mas o espaço não lhe foi cedido. Para além do experimentalismo que o caracteriza (ele é considerado pioneiro do expe-

[32] Criado em 1946, o Círculo de Cinema foi um dos primeiros cineclubes portugueses. Em 1948 foi encerrado pela PIDE, que nesse mesmo ano prendeu Ernesto de Sousa, pela primeira vez.

[33] Porém, *Dom Roberto*, no âmbito da Semana da Crítica no Festival de Cannes de 1963, e extra-concurso, conquista o prémio da Jovem Crítica e o Prémio da Associação do Cinema para a Juventude. O realizador é preso pela PIDE na fronteira de Vilar Formoso quando se dirigia para Cannes.

[34] Ernesto de Sousa lecionou as disciplinas de "Técnicas da Comunicação" e "Estética do Teatro e do Cinema" no Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes, de 1967 a 1970.

rimentalismo intermédia em Portugal) no pensamento de Ernesto de Sousa ressaltam os conceitos fundamentais de ideia de acontecimento e de valorização do efémero e da recuperação mítica do sentido da festa e do convívio.

Em relação a Ernesto de Sousa, chamo a atenção para o facto de o seu nome figurar nos livros que abordam o cinema português apenas ligado ao filme *Dom Roberto*, sendo elidida toda a sua atividade artística posterior ligada à experimentação através das imagens em movimento. A divisão entre cinema e artes plásticas fazem do autor um corpo estranho, dividido. A ter havido um melhor entendimento entre a Sociedade de Belas Artes e a Cinemateca (morando quase frente a frente, na mesma rua) talvez se tivesse preservado uma cópia do projeto inicial do filme de ensaio *Almada, um Nome de Guerra*.[35]

Ernesto de Sousa – Revolution my body é o título do catálogo publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 1998, e dele destaco o percurso do artista nas convergências mais evidentes com o cinema: em 1965 participa no projeto falhado da realização de uma curta-metragem coletiva sobre Lisboa (com Artur Ramos, Fernando Lopes, Paulo Rocha, António de Macedo e Fonseca e Costa); em 1967 participa na Semana do Novo Cinema Português, promovida pelo Cineclube do Porto, que tem início com a exibição do seu filme *Dom Roberto* e de *As Palavras e os Fios* de Fernando Lopes; em 1969 tem início a rodagem de *Almada, um Nome de Guerra* (uma nova versão do projeto será apresentada publicamente em 1984); em 1970 faz parte do Centro Português de Cinema, cooperativa de produção de cinema apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. *Areia e Silêncio*, projeto de filme em 16mm, apresentado ao CPC, não se realiza por falta de financiamento; em 1972 assiste à "Documenta 5", em Kassel (este evento e o encontro que aí teve com Joseph Beuys influenciarão de forma decisiva a sua conceção de arte); em 1975 realiza um filme sobre os anos 60 para a série televisiva *Cantigamente*[36]; em 1976 apresenta o "Ciclo sobre Arte Vídeo" organizado pelo Goethe Institut, participa nas primeiras Conversações Cinematográficas Luso-Espanholas, realizadas no Porto, e assiste à inauguração do Museu Vostell de Malpartida de

[35]Um incêndio na Galeria Nacional de Arte Moderna destrói todas as cópias do filme em 1981.

[36]Ficha da série (5º episódio) em `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143685509`.

Cáceres, em Espanha, onde conhece o artista alemão Wolf Vostell, ligado ao movimento Fluxus.

O movimento Fluxus encontra ainda expressão na leveza e interdisciplinaridade do trabalho artístico de Ernesto de Melo e Castro que, partindo da poesia experimental, se ramifica na performance, nas artes plásticas e digitais. Fazendo uma reflexão e fundamentação académicas das suas experiências poéticas, Melo e Castro foi pioneiro na utilização de meios tecnológicos de ponta para potenciar as suas ideias. Colaborou na Revista Poesia Experimental Portuguesa e foi um dos precursores da poesia visual na literatura portuguesa. Associando a poesia verbal às novas tecnologias, realiza um trabalho pioneiro em Portugal, dialogando com a poesia concreta, infopoemas e poemas digitais que mantêm vivo o ímpeto vanguardista da literatura experimental. Com recurso ao vídeo, realizou *Roda Lume*, um poema fonético, diferente das técnicas e da estética da arte vídeo, feito expressamente em 1969 para a RTP que, alegando que *Roda Lume* não tinha qualquer interesse, estupidamente mandou destruir a versão original, incomodada com o arrojo do projeto apresentado, incapaz de o perceber bem como a reação adversa do "público". Em 1986, Melo e Castro faz um "remake"dessa experiência em que uma voz repete as palavras roda, lume e fogo acompanhadas de uma animação geométrica vetorial. O poema visual desenvolve-se de forma circular hipnótica criando um movimento contínuo em ciclo perpétuo.[37]

Da sua obra destacam-se ainda: *Infopoesias e Videopoesias* (1985-1993); *Poética dos Meios e Arte High Tech* (1988), um conjunto de ensaios sobre semiótica dos media e sobre infoarte, infopoesia, videopoesia, holopoesia, estética fractal, poética de gravidade zero, desmaterialização, telearte e robótica; *Uma Transpoética 3D* (1998) em que explora algumas propriedades dos algoritmos do computador para desenvolver os seus trabalhos criativos.

Ernesto de Melo e Castro e Ernesto de Sousa partilham a influência do movimento Fluxus e ambos servem aqui de exemplo para fazer a ligação entre cineastas e artistas plásticos, fenómeno que ganhará maior visibilidade nos anos 80 e 90, como veremos. Antes disso, convém retomar a linha dos acontecimentos da década de 60. Voltamos a Ernesto de Sousa que, tal como atrás se mostrou numa breve cronologia, esteve inicialmente ligado à nova vaga de

[37] Ver entrevista de Melo e Castro em `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686433`.

um novo cinema que vai romper definitivamente com o cinema do passado, numa clara atitude de corte que se traduz em novas equipas, novos atores, novas conceções de produção e de argumento, marcas distintas que atravessam as obras de Paulo Rocha, Fernando Lopes e António de Macedo, estreadas em 63, 64 e 66: *Os Verdes Anos, Belarmino* e *Domingo à Tarde*.

Um novo cinema, formação e escola

Com *Verdes Anos* vamos assistir à emergência de um novo cinema, um cinema de autor, marcado também por inovações formais[38] e experimentações ao nível da construção da narrativa e da banda sonora. Ainda que os filmes do chamado novo cinema não caibam na estreiteza de uma classificação genérica de cinema experimental, ou outras incluídas no rol das designações alternativas ou concorrenciais que inicialmente apresentámos, o certo é que a atitude de experimentalismo esteve associada à vontade de romper com os modelos do velho cinema e ambas se conjugam num novo surto de formação. Neste caso concreto, de formação no estrangeiro, sobretudo através de bolsas atribuídas a partir de 1961 pela Fundação Calouste Gulbenkian.

No início dos anos 70, acompanhando a "abertura" do regime, eufemisticamente chamada "primavera marcelista", o SNI de Moreira Baptista[39] patrocina o Primeiro Curso de Cinema por iniciativa do Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa, então presidido por Fernando Garcia. O curso foi dirigido por Cunha Telles e frequentado por um grande número de futuros realizadores e técnicos do Novo Cinema, entre os quais Elso Roque, Acácio de Almeida, Fernando Matos Silva, João Matos Silva, Teresa Olga e Alfredo Tropa.

Atente-se mais uma vez na ligação escola[40] e experimentalismo que aqui fica patente na designação do Estúdio Universitário de Cinema Experimental. A Oficina Experimental de Ernesto de Sousa também já deixava perceber essa ligação e na iniciativa da Secção de Cinema Experimental do Cineclube do Porto, em 1958, a formação e o experimentalismo são já uma combinação perfeita. Com António Reis, cofundador da Secção de Cinema Experimental do Clube Português de Cinematografia - Cineclube do Porto e a sua passagem

[38] *Uma Abelha na Chuva* (1968-72), de Fernando Lopes, é um bom exemplo.
[39] Que também vai apostar na formação no estrangeiro.
[40] A universidade, neste caso.

pela Escola Superior de Cinema e Teatro, experimentar faz-se escola. O experimentalismo como atitude do cineasta, e diria mesmo como programa de um movimento, terá certamente reflexos na chamada escola portuguesa. Pronúncia de escola e reflexo da atitude experimental dos cineastas serão alguns filmes de ensaio e narrativa experimental que surgem isolados no panorama da segunda metade dos anos 70: *Trás-os-Montes* (1974-76) de António Reis e Margarida Cordeiro, "um olhar na cabeça do poeta" que funde documentário e ficção [Ramos: 1989; 387]; *As Horas de Maria* (1976) de António de Macedo, rebelde e provocatório; *Sophia de Mello Breyner Andressen* (1969) e *Que Farei Com Esta Espada* (1975) de João César Monteiro, um documentarismo diferente e absolutamente cinematográfico; *Maria* (1979), um filme privado e narcisista de João Mário Grilo, como diz Jorge Leitão Ramos [1989; 248]; *Mudas Mudanças* (1979) de Saguenail[41], um cineasta/videasta marginal assumido; *Nem Pássaro Nem Peixe* (1979) de Solveig Nordlund, que aqui se afasta deliberadamente da narração linear; *Ninguém Duas Vezes* (1980) de Jorge Silva Melo, que, fazendo jus ao título deste seu segundo filme, é um cineasta inovador, que procura não se repetir, "em trânsito pela transitoriedade" [Ramos:1989; 256] e que faz da experiência a sua maneira de estar na cultura, onde deixa marca. Junte-se a isto o facto de Jorge Silva Melo ter iniciado a sua ligação ao cinema por via da crítica, depois como assistente de realização e realizador, vindo a estar também ligado à formação como professor na Escola de Cinema do Conservatório.[42] Uma vez mais, o experimentalismo a

[41] A dupla Serge Abramovici (Saguenail) e Regina Guimarães (Corbe) vem realizando, desde 1980, data em que Saguenail se fixa no Porto, uma série de trabalhos a que impõe uma forma de vida que, deliberadamente, escapa aos habituais processos de produção e aos controlados circuitos comerciais de distribuição e exibição (leia-se monopolização). A solução adotada, entre outras virtudes, aproxima os filmes e os autores dos seus potenciais espectadores. Realizaram ainda uma série de seis episódios ou filmes "collage" (*Génese, A Terra Prometida, Jonas, O Bezerro de Ouro, O Massacre dos Inocentes* e *Carne*), genericamente intitulada *O Nosso Caso* (2006), que serviu de ponto de partida em 2006, na Videoteca de Lisboa, para uma reflexão teórica sobre uma determinada tendência do cinema português, e de que resultou o livro *Ler Cinema: O Nosso Caso, conversas e outros textos em volta de um certo cinema português* (2008). Saguenail fundou, juntamente com Regina Guimarães, em 2000, no Porto, a Associação Cultural *Filhos de Lumière*, aquando do Porto – Capital Europeia da Cultura, que envolveu jovens de quatro nacionalidades até aos 18 anos, orientando-os em Oficinas de iniciação ao Cinema, com base na plataforma pedagógica de Bergala e Bourgeois.

[42] Pode ver o historial da Escola em
`http://www.estc.ipl.pt/escola/historia.html`.

encontrar-se com a formação, num espaço já povoado por António Reis mas também por Fernando Lopes, Paulo Rocha,[43] Cunha Telles e Alberto Seixas Santos, primeiro diretor desta escola. Os bons resultados não tardaram a surgir e ainda hoje se refletem no que de mais pessoal, inovador e artístico se vem fazendo no cinema português.

Rasgando novos horizontes

Rompendo definitivamente com os cânones da representação tradicional, subordinada a um real preexistente, os meios eletrónicos e depois os digitais vêm generalizar uma mudança na perceção das imagens, já iniciada com o cinema das vanguardas europeias dos anos vinte. Jean-Luc Godard com o seu "segundo primeiro filme" *Número Dois* (1975) foi o pioneiro europeu na integração das técnicas do vídeo no cinema.[44] Entre nós, Rui Simões, para além do "militante" *Bom Povo Português* (1975-1980), já referido, realiza *Amor de Iemanjá* (1982) em vídeo, João Canijo[45] também recorre ao vídeo e adaptou-se agora ao digital, Rui Castelo Lopes realiza *Casanovas* um vídeo sobre *Almada, Um Nome de Guerra* de Ernesto de Sousa, mas será Edgar Pêra quem, após concluir o curso na Escola Superior de Cinema em 1984, se afirmará como o rosto das novas tendências e práticas mais diretamente relacionadas com o que genericamente se entende por cinema experimental e não apenas com a integração das técnicas do vídeo.

De Edgar Pêra se diz que é um "cine-poeta-provocador"e pioneiro do cinema experimental e da vídeo arte em Portugal, ao mesmo tempo que tem sido inspiração para alguns artistas mais novos para quem abriu caminho. Filma compulsivamente no epicentro de uma improvisação burlesca, trabalha com todos os materiais e é autor de uma extensa obra referindo o próprio que "o imprevisto é exatamente aquilo com que eu lido. É quase tudo imprevisto."[46]

Com Edgar Pêra assistimos à manipulação na rodagem, à mistura dos suportes de 35mm, 16mm, 8mm e vídeo, num desenvolvimento constante da

[43] Destaque para o documentário experimental *Pousada das Chagas* (1972).

[44] "*Número Dois* é o retrato privado de uma família feito a partir de uma noção eminentemente videográfica: a de que com o vídeo se passa para uma escala nova de interioridade, assombrada pelas fronteiras do confessional e do obsceno." João Lopes, *Chega o vídeo*, in Os anos do cinema, Jornal Expresso, 1995, p. 169.

[45] Que passou dois anos pela Escola de Cinema do Conservatório.

[46] CIPRIANO, Miguel in Mendes: 2010; 136-138.

ideia de incompletude e de remistura, "muitos dos seus trabalhos surgem como *work in progress* de que não se chega a conhecer uma estrutura acabada e publicamente exibida. Edgar Pêra é o nosso experimentalista oficial. O que, a bem dizer, significa apenas uma marca ® onde a procura de novas rimas e contrastes, entre imagens, sons e respetivas manipulações vale por si e menos como tijolo de uma linguagem. No fundo, procura-se o insólito, à espera que algo aconteça. As mais das vezes não acontece nada que valha a pena. Mas, às vezes, surpreendemo-nos deveras" [Ramos:2005; 475].[47]

Encontramos outras marcas no panorama do cinema português, não propriamente com as características do cinema de Edgar Pêra, mas em que os próprios autores reivindicam para si, mais ou menos[48] justamente, um estatuto que os coloca à margem do sistema. Pedro Sena Nunes, com muitas provas dadas e também ligado à formação, diz de si: "Acho que sou um experimentador e por isso gosto de ver o conjunto dos meus filmes como um único género. Gostava de esgotar, recriar os géneros cinematográficos como gostava de inventar novos géneros."[49] Para Sena Nunes, o género não é um catálogo de vendas mas um pretexto para a própria experimentação.

Outros cineastas apostam em suportes mais alternativos, como faz, por exemplo, Laurent Simões, um dos maiores entusiastas portugueses do formato Super 8 que fez parte da vida doméstica das famílias entre os anos 60 e 80.[50] Do seu trabalho podemos destacar *Um Homem* (2005), filme que esteve em competição no IndieLisboa.

Sandro Aguilar, com formação na Escola Superior de Cinema, recusa a linearidade narrativa e aposta numa visualidade contemporânea, tomando a cena como a estrutura nuclear dos seus filmes.[51] Mas será outro ex-aluno da

[47] Experimental, tal como o entendemos, parece ser uma entrada pouco provável nos dicionários do cinema português de Jorge Leitão Ramos, que em experimental verá um género menor, mais do que um gesto ou atitude que aponta para o futuro, como diria Germaine Dulac.

[48] Rui Goulart, por exemplo, em 1987 realiza *Abstracto* e qualifica-o como projeto «underground».

[49] Ver `http://pedrosenanunes.blogspot.pt/` e as fichas da curtas-metragens experimentais *Hope* e *Burdião* em: `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/`.

[50] Ver `http://super8video.blogspot.pt/`

[51] Realiza as seguintes curtas-metragens: *Cadáver Esquisito* (1996); *Estou Perto* (1998); *Sem Movimento* (2000); *Corpo e Meio* (2001); *Remains* (2002); *A Serpente* (2005); *Arquivo* (2007); *Voodoo* (2010); *Mercúrio* (2010) e a longa-metragem *A Zona* (2008) – `http://www.youtube.com/watch?v=2MT20zTzdZI` – Como fundador da produtora «O Som e

mesma escola, Pedro Costa, o cineasta que mais questionou todo o processo cinematográfico, tendo optado por trabalhar com uma equipa reduzida e por escolher o formato digital por considerar que o liberta de múltiplos constrangimentos e lhe permite encontrar-se com o tempo que considera necessário para que o cinema aconteça.

Nalguns destes cineastas pode ver-se uma relação de causa e efeito com a formação recebida e por isso aqui os convocámos, para por em evidência a relação entre a formação e o experimentalismo. Podemos considerar ainda outros cineastas em cujo trabalho se percebe a atitude de experimentação que defendemos e de que são exemplo: Renata Sancho e o seu filme *Paisagem*;[52] Rita Azevedo Gomes e os filmes *Altar* (2003)[53] e *A Colecção Invisível* (2009);[54] João Salaviza e *Strokkur* (2011);[55] Leonor Areal e *The End* (1999);[56] Mónica Baptista e o seu *Diário* (2011).[57]

A par dos realizadores que já conquistaram um lugar na história do cinema português, trilhando os caminhos da experimentação intermedia iniciados por Ernesto de Sousa e Melo e Castro, surgem vários artistas plásticos, videastas, e com eles, a técnica em geral, e o vídeo em particular, já não servem apenas como instrumento de captação e registo de imagens, mas também como instrumento de criação de outras imagens, só possíveis por uma manipulação exploratória e inconformista do material utilizado.

---

a Fúria», Aguilar é uma referência na curta-metragem e no cinema independente. Ver: `http://www.osomeafuria.com/`.

[52] Ver a ficha do filme e excertos de filmes experimentais portugueses apresentados pela Agência de Curtas Metragens em `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143685863`.

[53] Ver `http://cinemaportugues.ubi.pt/bd/info.php?id=2143686411`.

[54] Ver `http://cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143685933`.

[55] Ver `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686346`.

[56] Ver `http://videamus.planetaclix.pt/the_end.htm`.

[57] Licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas Artes do Porto, desenvolve trabalho e investigação na área da fotografia, videoarte e cinema experimental.

Cinema Experimental e Arte

Um encontro feliz – a videoarte

A instalação vídeo, muitas vezes classificada exclusivamente no domínio das artes plásticas, alargou definitivamente o campo e o gesto experimental. As obras de Nam Jun-Paik, Newman ou Bill Violla, são disso um bom exemplo. Em Portugal, nos anos 90, o vídeo é utilizado com eficácia por artistas plásticos que o elegem como *médium* preferido. O mundo artístico e as condições de receção voltam a ser assunto da obra de arte com o recurso às imagens em movimento, na multidisciplinaridade e nas correspondências com as outras artes.

Alexandre Estrela[58] é uma referência incontornável nesta "história" do experimentalismo. Artista plástico e curador, diretor do Festival de Vídeo "Hi8 Short Video Festival", destacam-se no vasto reportório dos seus trabalhos: *Tv's Back* (1995); *The Nails' Feedback* (1998); *One in a Million* (2003); *Wall Against The Sea* (2010). Na sua obra, erro e falha surgem como «assinatura da imagem técnica» e afirmação de que «o meio é a mensagem». "Sem grandes requisitos tecnológicos, ou seja, utilizando aparelhos com os quais nos cruzamos de maneira mais ou menos quotidiana, como a câmara de vídeo, o televisor e o projetor, Alexandre Estrela procura potenciar aquilo que normalmente é visto como um erro técnico ou uma falha na manipulação. As reações mais ou menos imprevistas da máquina são incorporadas na imagem final. (...) Mais importante do que o objeto artístico ou o espectador é o meio onde estes se inserem, o dispositivo gerador de imagens que os alberga e do qual estes fazem parte."[59]

Alexandre Estrela ao programar uma série de filmes e vídeos portugueses para uma sala em Madrid, em 2009, para além de Melo e Castro, escolheu Vasco Lucena, Pedro Diniz Reis e Miguel Soares como os nomes mais representativos do cinema experimental português. Vamos seguir esta pista.

Vasco Lucena, já falecido, "foi durante incontáveis anos um professor apaixonado de História de Arte num liceu em Lisboa. Aos 69 anos reformou-

[58] Alexandre Estrela, nascido em 1971, fez o curso de pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade Técnica de Lisboa e o mestrado em Artes Plásticas na School of Visual Arts de Nova Iorque.

[59] Liliana Coutinho in Nazaré, 2005:248.

se e construiu incríveis máquinas cinéticas de luz que manipulou em solidão, realizando esporadicamente pequenas sessões para a família e amigos. Estas performances eram filmadas e comentadas pelo autor de forma a direcionar o olhar em visões poéticas ou instruir sobre a estrutura dos efeitos e reflexos produzidos. Realizou dois vídeos que fazem parte de um vasto corpo de trabalho a que Lucena apelidou de *Matemática*. O primeiro vídeo é uma impressionante simulação de uma aurora acompanhada de um "drone"eletrónico feito por um amigo, Artur Brites. O segundo vídeo *Disco G parado* é um meticuloso exercício de desenho, com variações de grelhas sobre um disco parado."[60]

Pedro Diniz Reis, "licenciado em pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, dedica-se ao vídeo, fotografia, instalação e performance. É um estudioso de Shibari (a arte japonesa de atar), sendo um discípulo de Akechi Denki Sensei. Este dado biográfico seria totalmente irrelevante se nos seus vídeos não transparecesse um meticuloso rigor formal de uma precisão sádica.

O vídeo, para Pedro Reis, é um corpo a dominar. A grelha espaço temporal do vídeo é a sua teia e com ela constrói um intrincado sistema de nós que nos prendem os sentidos. *Alphabet* (*portuguese*) é um longo poema visual, vazio de qualquer sentido. O alfabeto é soletrado por uma voz radiofónica que distribui as letras segundo uma convenção gráfica. A cadência monocórdica mantém-nos em suspenso na possibilidade longínqua de uma construção sintática. *GR 352-2* é um concerto para 16 pianos baseado numa pintura de Gerhard Richter. A pintura serve como ponto de partida para uma correspondência entre acordes tocados pelos pianos e os valores cromáticos (RGB) dos elementos da pintura. As notas percorrem a grelha de uma forma progressiva e entrópica, aparentemente aleatória. No entanto, ao contrário da pintura original, a peça rege-se por um cânone rígido oculto a uma primeira apreciação. Dois vídeos, dois jogos formais, minimais de uma frieza e rigor absolutos."[61] Entre a produção vídeo deste artista plástico[62] destacam-se: *Breaking The Beat* (2007-2008); *GR 352 Series* (2007); *The Buzzing?* (2006); *Thank You* (2006); *Alphabet Series* (2005-2007); *Bloody Chord* (2005); *Red Drawing*

[60] In `http://oportolisboa.blogspot.pt/2008/12/matemtica-oporto-20122008.html` um espaço dirigido por Alexandre Estrela.

[61] Retirado do Jornal de Letras, Artes e Ideias de 25-08-2011 In: `http://aeiou.visao.pt/intuicao-obsessoes-e-video=f619087`.

[62] Sítio oficial de Pedro Diniz Reis na internet: `http://www.pedrodinizreis.net`.

(2005); *Drum Kit From Hell* (2005); *Dictionary* (2004-2010); *Black Heart* (2004) e *Memories #1* (2004).

Miguel Soares[63] estudou fotografia no Ar.Co, em Lisboa (1989-1990) e licenciou-se na Faculdade de Belas Artes de Lisboa (1989-1995). Foi bolseiro do Centro Nacional de Cultura (1994 e 1996), da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento: Residência Artística no Location One, Nova Iorque (2003-2004). Professor convidado de Novos Media na Universidade de Coimbra, este artista plástico explora os novos media (instalação multimedia, videoarte, música electrónica e animação 3D) e desenvolve, desde 1997, um trabalho ímpar na construção e manipulação de mundos virtuais. Cada programa que aborda, (seja ele de composição, de arquitetura, jogo ou mesmo som) dita uma série de leis e questões que o artista explora exaustivamente para além dos limites do familiar. Partindo do princípio de que no espaço o som não existe, no trabalho de Miguel Soares o som desce à terra corporizando-se em formas e corpos gravíticos sonoros. Realizou um conjunto de vídeos concebidos como um programa de visualização de som que concretiza o velho sonho de correspondência total entre som e imagem. O som é forma e esta reage aos impulsos electrónicos de Migso, o seu alter-ego musical. Do seu trabalho destacam-se *The Power To Serve* (2006);[64] *Vídeos e Animações 3D* (2009)[65] e *Window* (2010).[66]

Alargando as pesquisas através dos meios disponíveis, sobretudo na internet, sem pretender ser exaustivo e reconhecendo que, por ignorância, posso estar a cometer uma grande injustiça ao ignorar outros artistas importantes, quero deixar desde já a referência a uma série de nomes e de trabalhos para os quais se reclama um lugar no que consideramos deva ser o cinema experimental português.[67] Como apontamento, destaco então:

Ana Vidigal; Ângela Ferreira; Daniel Abrantes; Daniel Blaufuks;[68] Fili-

[63] Sítio oficial de Miguel Soares na internet: `http://www.migso.net/`.

[64] Ver `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686499`.

[65] `http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=205`.

[66] Ver `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686497`.

[67] Haverá, certamente, que fazer um trabalho de pesquisa, de recolha e tratamento de informação e de análise dos seus projetos. A linha de investigação em Cinema e Multimédia do Labcom, da UBI, prepara um projeto de investigação nesta área.

[68] Os trabalhos em vídeo `http://www.danielblaufuks.com/webnew/video.html` e a curta-metragem *Carpe Diem* (2010) em `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686120`.

pa César (1975) que elegeu o cidadão anónimo como personagem central do seu trabalho, patente em *Waiting Citizen II* (1999), *Letters* (2000) e *Berlin Zoo* (2003); Helena Almeida (1934) que há cerca de trinta anos se dedica a explorar, através das suas fotografias, desenhos, filmes e vídeos, questões essenciais da Arte e da vida: de que matéria somos feitos? Como habitamos o nosso espaço? Como se relaciona o corpo com o universo que o rodeia? Qual a essência de um gesto? Quais os nossos limites? O que é que procuramos? Como é que, através da arte, é possível uma fuga, uma libertação?; Hugo Olim e os trabalhos *Periféricos* (2003) e *Mic.Madeira* (2011);[69] João Onofre e os seus trabalhos *Nothing Will Go Wrong* (2000), *Casting* (2000), *Instrumental version* (2001), *Projecto Slowmotion* (2002), *Pas d'Action* (2002) e *Product Displacement* (2002); João Vilhena; José Budha; José Maçãs de Carvalho; Julião Sarmento,[70] o artista português contemporâneo de maior projeção internacional que tem explorado o filme e o vídeo desde o início do seu percurso artístico, a par da pintura, da fotografia e da escultura. A influência do cinema na sua obra é, aliás, uma marca presente em toda a sua obra; Luciana Fino, que utilizando diversos media, concentra a sua criação em torno dos temas do nomadismo e do interculturalismo, e na pesquisa sobre a relação do cinema com as outras artes; Noé Sendas; Paulo Abreu; Pedro Valdez Cardoso; Ricardo Jacinto; Ricardo Valentim; Nuno Cera e *Untitled: Snow* (2003); Rui Valério e os trabalhos *Outer Accelerator* (2000), *Historia de La Musica Rock* (2001) e Red *Noise and Blue*; Sérgio Taborda e as instalações áudio e vídeo, *Imersão* (1997) e *Travelling* (1998), concebidas em colaboração com o músico e compositor Luís Bragança Gil.

Para além dos nomes citados, gostaria ainda de referir vários artistas que se têm dedicado ao vídeo, com trabalhos presentes na Fundação PLMJ,[71] de onde foi retirada esta informação: Adriana Molder; Ana Bezelga; Ana Catarina Marto; Ana Rito; André Cepeda; Antonio Leal; António Olaio; Bruno Leitão; Carlos Bunga; Catarina Campino; Cecília Costa; Cláudia Mateus;

[69] Ver `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686487`.

[70] Ver *Commercial Break* (2011) em `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686115`.

[71] A Fundação PLMJ é uma pessoa coletiva, de direito privado, sem fins lucrativos, declarada de superior interesse cultural pelo Ministério da Cultura. Foi instituída pela "PLMJ – A.M. Pereira, Sáragga Leal, Oliveira Martins, Júdice e Associados – Sociedade de Advogados, RL". `http://www.fundacaoplmj.com/coleccoes.php?N2=6`.

Cristina Mateus; David Etxeberria; Fernando José Pereira; Francisco Queirós; Frederico Fazenda; Graça Sarsfield; Helena Almeida; Isabel Ribeiro; Isaque Pinheiro; Joana Consiglieri; João Maria Gusmão; João Nora; João Onofre; João Penalva; João Pombeiro; João Seguro; João Tabarra; Jorge Molder; Jorge Santos; Jorge Sousa; José Carlos Teixeira; José Maçãs de Carvalho; Julião Sarmento; Luís Alegre; Luís Filgueiras; Luísa Menano; Margarida Gouveia; Margarida Paiva; Maria Lusitano; Maria Manuela Lopes; Maria Pia Oliveira; Marta Moreira; Marta Sicurella; Martinha Maia; Miguel Leal; Miguel Palma; Miguel Soares; Miguelangelo Veiga; Nuno Alexandre Ferreira; Nuno Ramalho; Nuno Sousa; Paulo Pimenta; Paulo Bernardino; Pedro Barateiro; Pedro Paiva; Pedro Paixão; Pedro Valdez Cardoso; Ramiro Guerreiro; Raquel Schefer; Ricardo Jacinto; Rita Barbosa; Rita de Sousa Cortez Pinto; Rita Sobral Campos; Rodrigo Oliveira; Rodrigo Vilhena; Ruben Santiago; Ruben Verdadeiro; Rui Calçada Bastos; Rui Toscano; Rute Rosas; Sílvia Moreira; Susana Mendes Silva; Susanne Themlitz; Vasco Araújo;[72] Vasco Braga Santos.

Também a associação cultural POGO, fundada em 1993 e que reúne um coletivo de artistas ligados ao vídeo, à *performance*, às artes plásticas, à música, ao teatro e à literatura, vem desenvolvendo projetos artísticos orientados ou baseados no cruzamento de linguagens capazes de consagrar novos modelos ficcionais. Nos últimos anos, o Pogo começou a produzir, com regularidade, eventos que não integram só a componente teatral mas também exposições e a videoarte.

Várias instituições têm contribuído para dar visibilidade ao cinema experimental em Portugal, desde a Fundação Calouste Gulbenkian até ao Indie-Lisboa. Vamos referir aquelas que são mais notórias no circuito alternativo de apoio à exibição e, nalguns casos, à produção desta modalidade de cinema.

Novos circuitos de produção e exibição

A Fundação Calouste Gulbenkian – um ar de arte

Quatro anos depois de ter dado início à sua atividade, a Fundação Calouste Gulbenkian[73], no final dos anos 60, após algumas críticas de Fernando Lopes, secundadas por Paulo Rocha e por alguma imprensa, aproveita um pedido de

[72] *Site* oficial `http://www.vascoaraujo.org`.
[73] Url: `http://www.gulbenkian.pt/`.

subsídio por parte do cineclube do Porto, que pretendia realizar uma "Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português", para responder positivamente a essas crescentes pressões, decidindo apoiar diretamente o cinema português, para além do que já vinha fazendo, desde 1961, com a atribuição de bolsas de estudo no estrangeiro a cineastas e candidatos a cineastas. No mesmo ano em que é criado o Centro Português de Cinema, 1969, a Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do Serviço de Belas-Artes, cria o Sector de Cinema, que fica sob a direção de Bénard da Costa. A ligação da Fundação Calouste Gulbenkian ao cinema e ao Centro Português de Cinema vem reforçar a linha programática do novo cinema português, que defende o cinema como uma forma de arte.

Para além disso, a Fundação, apoiando o cinema de arte e promovendo ciclos de cinema, afirma-se como um circuito alternativo por onde circulará, também, o cinema experimental. É igualmente na Gulbenkian que ganharão visibilidade os documentários artísticos, e os documentários sobre arte e sobre artistas, encomendados pela Fundação ou por ela financiados após processos de candidatura que, frequentemente, visam apoiar primeiras obras. Em 2004 e 2006, a Gulbenkian, em colaboração com os Ateliers Varan, promoveu estágios de formação para documentaristas, privilegiando o olhar de autor.

No relatório de contas de 2007 pode ler-se que "o Serviço de Belas Artes prosseguiu, em 2007, o apoio a projetos inovadores e de carácter experimental no campo da realização cinematográfica, em particular na área do documentário, contribuindo também de forma significativa para a divulgação do cinema português e para a concretização de ações de formação e especialização nos mesmos domínios.

Assim, foram atribuídos subsídios à Midas Filmes para a divulgação das obras do cineasta Pedro Costa e da artista plástica Joana Vasconcelos, à produtora Rumo do Fumo para a produção do filme *Curso de Silêncio*, de Vera Mantero e Miguel Gonçalves Mendes,[74] e a Rita Azevedo Gomes para a realização de um filme baseado num conto de Stefan Zweig.[75]

Em parceria com o ICAM e a Câmara Municipal de Serpa, a Fundação

[74]Filme experimental que explora a relação cinema-dança. O filme, em duas versões, pode ser visto como um passo de dança do par de realizadores. `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686572`.

[75]Trata-se do filme *A Colecção Invisível*. Ver `http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/info/2143686500`.

apoiou a Apordoc – Associação pelo Documentário, responsável pela realização do seminário internacional "Docs Kingdom" que teve lugar na cidade de Serpa no mês de Junho. Foi igualmente apoiada a edição de um número especial da revista de cinema docs.pt, dedicado integralmente à relação entre as artes e o cinema documental. A Cooperativa Monomito recebeu um apoio destinado à organização de um *workshop* internacional de escrita de argumento que decorreu no Convento da Arrábida e a Associação de Imagem, Cinema e Televisão, representante em Portugal da Fundação "The One Minutes", foi apoiada para a realização, no CAMJAP, de um workshop de cinema experimental, no âmbito do qual foram produzidos e apresentados 20 filmes de um minuto. A jovem cineasta Joana Pimentel beneficiou de um subsídio de viagem que lhe permitiu deslocar-se a Singapura, a fim de apresentar o seu filme Paredes-meias no Next Reel International Film Festival, organizado pela Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque.

A Fundação concedeu um subsídio à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, como comparticipação nos encargos com a edição videográfica dos 12 filmes que integraram o projeto "Vídeos de Arte", totalmente financiado pela Fundação.[76] Estes filmes, da autoria de alunos de cinema da referida faculdade, distinguiram-se pela qualidade artística e pelo seu carácter experimental e constituem um importante registo da obra de alguns artistas plásticos portugueses que expuseram os seus trabalhos no CAMJAP, bem como sobre as obras dos especialistas Mário Novaes e Robert Chester Smith, também reveladas publicamente através de exposições organizadas pelo Serviço de Belas-Artes.

Por último, destaca-se o reforço do subsídio concedido em 2006 a Maria João Guardão para permitir a conclusão do documentário, intitulado *B7*, que seguiu a atividade desenvolvida pelos sete primeiros artistas plásticos portugueses beneficiários da Bolsa João Hogan, no âmbito das residências artísticas que realizaram na Künstlerhaus Bethanien, em Berlim. Este documentário permitiu avaliar o papel desempenhado pela atribuição anual da mencionada bolsa para a afirmação e divulgação da arte portuguesa nos circuitos nacionais e internacionais, designadamente na Alemanha. O filme foi apresentado na Fundação em sessão pública, no final do ano."

[76] Foi, sem dúvida, uma excelente ideia que poderia ser alargada a outras escolas de cinema. À da UBI, por exemplo.

Num ano em que a Fundação atribuiu 162.510 Euros à área do cinema, incluindo nesta verba os subsídios atrás referidos, o ciclo de cinema «Como o Cinema Era Belo – cinquenta filmes inesquecíveis» e o Colóquio e Ciclo de Cinema «Anos Gulbenkian» a Gulbenkian realizou ainda a 15.ª edição da Bolsa Ernesto de Sousa, uma bolsa de iniciativa conjunta da Experimental Intermedia Foundation de Nova Iorque, da FLAD e da Fundação Calouste Gulbenkian e que foi instituída em homenagem ao artista Ernesto de Sousa, pioneiro na área da arte experimental multimédia.

As comemorações dos "15 Anos da Bolsa Ernesto de Sousa" tiveram lugar no Espaço Avenida, com a apresentação de trabalhos dos artistas que beneficiaram da bolsa ao longo dos anos da sua existência e com o lançamento de um livro e de uma página na internet.[77]

Presentemente, a Fundação Calouste Gulbenkian tem um programa para as artes performativas, destinado a promover o panorama artístico português nas áreas de cinema, dança e teatro através da concessão de apoios pontuais a projetos de entidades ou estruturas profissionais, nos campos da valorização profissional técnica e artística, criação e internacionalização. Na área do cinema, concede apoios a filmes de carácter experimental e/ou documental, privilegiando os projetos de cineastas em início de carreira. Enquadra ainda a promoção e divulgação internacional do cinema português. No espólio do Centro de Arte Moderna podemos encontrar trabalhos em vídeo[78] de: Alexandre Estrela (The Nails Feedback – 1998, TVs Back – 1995); Ana Vidigal (Domingo à tarde – 2000); Ângela Ferreira (For Mozambique – 2008); Ângelo de Sousa (Ribeiro – 1973, Chão de Cimento – 1972); António Olaio (Kuenstlerleben – 2010); António Palolo (Lights – 1972, S/Título – 1968); Bruno Pacheco (Surrendering After Hamish – 2004, Hello Goodbye – 2007); Fernando Calhau (Mar I e Mar II, Walk Through – 1976; Tempo, Destruição – 1975, Mar III A (Remake) – 2001); Filipa César (Product Displacement, 2002); Gabriel Abrantes (Olympia 1 & 2 – 2006); João Onofre (Instrumental Version – 2001); João Paulo Feliciano (Mind Your Own Business – 1991); Noé Sendas (Pursuit, Left Running – 2000); Pedro Cabral Santo (The Turner

[77] Estas comemorações, coordenadas pela produtora cultural Isabel Alves, viúva de Ernesto de Sousa, foram apoiadas pelas fundações (FLAD e Gulbenkian) que têm vindo a patrocinar a bolsa. Ver o site dedicado a Ernesto de Sousa em `http://www.ernestodesousa.com/`.

[78] Ver em:
`http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=27&visual=2`.

PIC – 2004); Rui Calçada Bastos (Studio Contents, Left (L)overs – 2004); Rui Valério (Historia de la Musica Rock – 2002); Vasco Araújo (Mulheres dApolo – 2010).

A Fundação de Serralves – Cinema em Contramão

Aberta ao público em 1987, a Casa de Serralves deu origem à Fundação de Serralves em 1989. Constituída pela Casa, o Parque, o Museu de Arte Contemporânea, o Auditório e a Biblioteca a Fundação incentiva o debate e a curiosidade sobre a arte, em especial sobre a arte contemporânea, mas também sobre a natureza e a paisagem, procurando educar de forma criativa e promover ativamente a reflexão sobre a sociedade contemporânea.

Este agente cultural, fruto de uma parceria público privada atualmente com cerca de duas centenas de fundadores, estabeleceu um protocolo com a Cinemateca Portuguesa no qual se compromete a depositar na Cinemateca a matriz ou o exemplar de "primeira geração" de filmes ou vídeos de artistas portugueses existentes no acervo do Museu de Arte Contemporânea ou cuja existência a Fundação venha no futuro a detetar, salvaguardando sempre o direito dos respetivos artistas a autorizarem ou não esse depósito. Por seu lado, a Cinemateca Portuguesa compromete-se, no âmbito do mesmo protocolo, a guardar e a tratar da conservação dos filmes e vídeos depositados pela Fundação de Serralves. Procurando, junto dos artistas portugueses, reunir os seus trabalhos em filme e vídeo, no sentido da sua posterior preservação, a Fundação de Serralves e a Cinemateca Portuguesa contribuem com este acordo para evitar a dispersão e o desaparecimento deste património.

A Fundação Serralves mantém uma programação regular de cinema[79] e, atenta à arte contemporânea, nela incluirá certamente o cinema experimental. Já por ali passaram: Vera Mantero e Miguel Gonçalves Mendes e o *Curso de Silêncio* (2007); Saguenail e *Ma's Sin*; Fernando Lopes com *Lissabon Wuppertal* (1998) e *A Raiz do Coração* (2000); Rodrigo Areias e *Corrente* (2008); Pedro Costa e *Ne Change Rien* (2005); João Penalva e os seus vídeos; Manoel de Oliveira e todos os seus filmes.

[79] Da sua programação destaca-se o ciclo «O Sabor do Cinema».

A Cinemateca, institutos e mecenatos

Quanto à Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema I.P.[80] (the last but not the least) parece-nos indiscutível que esta instituição, agora Instituto Público, tem um papel a desempenhar nesta matéria. Nicole Brenez, referida várias vezes neste trabalho, foi responsável pelos programas experimentais da Cinemateca Francesa.[81] Podemos encontrar algumas pistas que, talvez um dia, seja pela técnica ou pelo vídeo, possam vir a estar também relacionadas com programas experimentais na nossa cinemateca. O ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, um departamento da Cinemateca, conta com um técnico superior e um assistente técnico para a área de novos suportes, sendo responsáveis pela prospeção, conservação, restauro e catalogação de património de imagens em movimento registado em suportes de imagem eletrónica; pela transferência de conteúdos e suportes fotoquímicos para suportes de imagem eletrónica, analógica ou digital e pela operação de equipamentos especializados em áreas relacionadas com as novas tecnologias audiovisuais. No plano de atividades para 2012, a Cinemateca prevê incentivar a difusão e promoção não comercial do cinema e do audiovisual, nomeadamente através do apoio às atividades dos cineclubes e aos festivais de cinema e vídeo. Não se pode portanto dizer que a Cinemateca só "trabalha" com película e, uma vez aberta às novas tecnologias, faz todo o sentido a inclusão do cinema experimental, nele incluída a videoarte e a experimentação em novos suportes, na exibição alternativa que a Cinemateca vem praticando desde a sua criação.

As relações protocolares Cinemateca/Serralves, como atrás se referiu, virão contribuir para aumentar o espólio da Cinemateca que se encarrega de arquivar e preservar o material filme e vídeo. É legítimo pensar-se que, tratando-se de materiais que se podem reproduzir com tão grande facilidade, salvaguardados os legítimos direitos dos autores, eles possam estar disponíveis para quem se interessa e investiga nesta área, mas também para todas as escolas que se dedicam à formação nas áreas do cinema, do vídeo, do multimédia ou dos audiovisuais em geral, como importante material de estudo e apoio pedagógico.

Uma tal política, perfeitamente enquadrada no espírito das interessantíssimas experiências levadas a cabo pela Cinemateca Júnior, na sala dos Restau-

[80] Url: `http://www.cinemateca.pt/`.
[81] Url: `http://www.cinematheque.fr/`.

radores – Salão Foz, contribuiria, de igual modo, para enriquecer o perfil do espetador de cinema e, sobretudo no caso das escolas, do potencial cineasta ou videasta.

Nesta rede de circuitos alternativos uma última referência para o CCB – Centro Cultural de Belém e para a Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos.[82] Um curioso percurso que nos leva do cinema marginal ao apoio sistemático do mecenato e da alta finança.

O cinema experimental não ambiciona a popularidade e a massificação, bem pelo contrário;[83] o entretenimento, a distribuição comercial e o lucro não fazem parte dos seus objetivos. Porém, não deixa de ser curioso o facto de o cinema experimental ter uma marca original de resistência e de oposição ao sistema económico dominante e, presentemente, sobretudo através da video-arte, se encontrar numa situação de relativo conforto económico, apoiado e sustentado por grandes grupos económicos e financeiros que, ao abrigo das leis do mecenato (e não só), olham para a arte como um investimento seguro, encarregando-se com muito interesse na promoção e valorização dos "produtos" artísticos que apoiam e acabam por incorporar nas suas coleções. Desde que estas políticas não inviabilizem a circulação do cinema experimental, até mesmo em circuitos alternativos, e o convertam numa raridade "museológica" ou apenas disponível para fruição de mecenas e proprietários egoístas, daí não virá grande mal para o mundo. Contudo, dá que pensar o facto de que, tratando-se de material tão acessível e de fácil reprodução, possa a sua duplicação ser inviabilizada para garantir o valor venal da peça "original". É o regresso à aura pela via mais sinuosa e caricata.

Na prática o que normalmente acontece, segundo uma lógica de rentabilização dos investimentos, é que estas instituições contam com espaços de exposição permanente ou por onde essas obras circulam, ou podem circular com alguma regularidade, com as vantagens e os inconvenientes reconhecidos à maior parte dos espaços museológicos. Para além de ter que pagar para ver (como em qualquer peep show),[84] o espetador, que tanto pode ser um grande conhecedor da modalidade como o mais banal turista sem mais nada para fazer, está sujeito aos roteiros e calendários de circulação das obras, à sua me-

[82] Url: `http://www.culturgest.pt/`.

[83] À questão dos públicos César Monteiro já deu a grande resposta.

[84] Num espetáculo com bilheteiras livres de impostos e sem qualquer comparticipação nos lucros por parte dos autores das obras exibidas.

lhor ou pior divulgação e a toda uma série de condicionalismos, normalmente classificados como barreiras ao livre acesso aos bens culturais.

Outras alternativas

Pondo em evidência a relação entre o cinema experimental e a arte, refiro ainda e para terminar, um conjunto de entidades e de eventos que podemos incluir num circuito de produção e exibição alternativos e em que se destacam:

Curtas Vila do Conde[85] – Festival Internacional de Cinema que, entre outras iniciativas, promove a competição de filmes de escola, na qual a mais jovem geração de estudantes apresenta os seus primeiros trabalhos – o «Take One!». Em complemento à competição, o «Take One!» apresenta também o programa Escolas em Foco e Festival Filmes Escola Henri Langlois, masterclasses e um espaço de formação. Por outro lado, a mesma organização é responsável pela Agência da Curta Metragem que, nos anos mais recentes, tem explorado a via de um cinema mais formalista e menos narrativo. Através das curtas-metragens, de certa maneira, procura contrariar a ideia de que o cinema português não tem uma tradição forte no campo do cinema experimental e não narrativo, sendo, também por essa razão, esse campo habitualmente explorado apenas por alguns artistas plásticos. Numa simbiose perfeita de oportunidades em vários domínios artísticos, esta organização conta ainda com o Solar – Galeria de Arte Cinemática[86] com uma programação distinta, mas em diálogo permanente com as exposições da galeria e que se destina a incentivar a experimentação e a divulgação do trabalho de jovens artistas portugueses, que não se encontram integrados nos circuitos artísticos dominantes. Para além de tudo isto, conta ainda com o «Estaleiro», um espaço dedicado ao cinema expandido;

IndieLisboa[87] – um festival de cinema com a duração de 11 dias, que decorre anualmente em Lisboa e em que o filme experimental tem lugar reservado entre longas e curtas-metragens, obras de ficção, filmes de animação e documentários, podendo concorrer à competição internacional e nacional. Também a secção de Cinema Emergente se propõe dar visibilidade a novas

[85] Url: `http://www.curtas.pt/`.
[86] No qual destaco o projeto Cave.
[87] Url: `http://www.indielisboa.com`.

linguagens do cinema contemporâneo, a experiências narrativas originais e a talentos emergentes, em curta e longa-metragem;

Festival Temps d'Images[88] – criado pelo canal ARTE France e La Ferme du Buisson, Scène Nationale de Marne-la-vallée, com o objetivo de estimular o diálogo e a prática artística entre as Artes Performativas e a Imagem em movimento, tem inspirado artistas e promotores, que nunca se tinham encontrado anteriormente, a colaborar numa grande variedade de novos projetos em parceria com o Festival.[89] Em Portugal conta com a parceria de entidades como a Cinemateca Portuguesa, a Culturgest, o Centro Cultural de Belém, a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e o Museu Nacional de Arte Contemporânea;

FUSO[90] – Anual de Vídeo Arte Internacional de Lisboa, quatro dias de videoarte portuguesa apresentada ao ar livre e a pensar na internacionalização dos artistas nacionais;

INDEX[91] – Festival de Cinema e Experimentação organizado pelos alunos da Escola Superior de Tecnologia de Abrantes, através da Vastaplateia – Associação Cultural pela Arte Experimental;

PUFF[92] – Portugal Undergroud Film Festival e IP2L, Produções Independentes;

DuplaCena[93] – produz e apresenta objetos artísticos, resultantes do cruzamento das artes performativas e da imagem, reconhecendo e encorajando o aparecimento de novas propostas, numa singular cumplicidade com os mais prestigiados espaços culturais de Lisboa;

Vipulamati: Ample Intelligence[94], uma associação para a promoção do uso criativo dos novos media que promove e inicia projetos culturais, artísticos e científicos interdisciplinares no campo das denominadas tecnologias, aplicações e teorias dos novos media. Entre outras atividades, está envolvida na coprodução em Portugal do festival Temps d'Images e do "FUSO – Anual

[88]Url: `http://www.tempsdimages-portugal.com/`.

[89]Na programação de 2011, por exemplo, podemos encontrar a participação de Sandro Aguilar na peça Ping – para recitante, 5 instrumentos e vídeo ou ainda a vídeo performance documentário de Olga de Soto Histoire(s).

[90]Url: `http://www.fusovideoarte.com/`.

[91]Url: `http://festivalindex.blogspot.pt/`.

[92]Url: `http://www.1p2l.com`.

[93]Url: `http://www.duplacena.com/`.

[94]Url: `http://www.vipulamati.orgehttp://www.wernernekes.de`.

de Vídeo Arte Internacional de Lisboa". No seu programa de investigação prevê instalar laboratórios e investir em tempo e energia, de forma a responder a questões específicas, desenvolver ideias ou inventar e experimentar "com paixão".

Para além destes espaços, haverá ainda que estar atento às galerias de arte, museus e outras instituições que acolhem, expõem, colecionam os trabalhos de cineastas/videastas experimentais, tradicionalmente conhecidos por trabalharem de uma forma artesanal e "pobre", sozinhos ou com alguns amigos.

Conclusão

O cinema experimental como género não foi o objeto deste estudo. O estudo dos géneros está feito. Sabemos que o género cinematográfico está fortemente ligado à estrutura económica e institucional da produção, a quem não interessará integrar nos seus reportórios um tipo de filmes que têm como característica comum contrariar esse estado de coisas. Diria que esta característica essencial é uma questão de princípio, a premissa circunstancial que garante a independência e a liberdade. O cinema começa depois, garantido que está um ambiente laboratorial adequado à experimentação. As escolas deveriam saber garantir esse espaço e esse tempo propícios à criação, mesmo que para isso tenham que aprender a contornar a tendência atual de pautar o ensino pelas exigências da indústria, da economia, do dinheiro, em suma.[95] Só assim, aberto à experimentação, o cinema poderá continuar a ser "pensativo" e perigoso, justamente por nos permitir pensar.

As estruturas curriculares dos cursos de todas as escolas que se dedicam aos estudos artísticos, e em particular ao estudo das artes visuais, deveriam incluir uma ou várias unidades curriculares dedicadas à experimentação. Na maior parte dos casos elas já existem, chamamos-lhe laboratórios. No caso das escolas de cinema, esses laboratórios deveriam contemplar o cinema experimental, numa atitude de grande abertura a todas as experiências relevantes no domínio das imagens moventes e animadas, em qualquer suporte. Desse modo estaremos a perspetivar, da melhor maneira, o futuro do cinema.

[95] A indústria depois aplicará as suas expeditas receitas para integrar, absorver, explorar e "desvirtuar" estas experiências. Nessa altura o experimental já não mora aí, deslocou-se para parte incerta, numa aventurosa e insaciável demanda de novas experiências, em primeira mão.

Bibliografia

AAVV (1998) – *Ernesto de Sousa – Revolution my body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2002) – *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan.

BARDON, Xavier Garcia (2002) – *Exprmntl : festival hors normes Knokke 1963-1967-1974*, Bruxelles, RBC – Revue Belge du Cinèma, nº 43, Décembre.

BRENEZ, Nicole (2006) – *Cinémas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du Cinéma.

BRENEZ, Nicole; LEBRAT, Christian, dirs. (2001) – *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque Française / Mazzotta.

COSTA, João Bénard da (1991) – *Histórias do cinema*, Lisboa, Europália/ INCM.

_____ (1996) – *O cinema português nunca existiu*, Lisboa, CTT Correios de Portugal.

GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe; Orgs. (1996) – *O que é o cinema?* – Revista de Comunicação e Linguagens, nº 23, Lisboa, Edições Cosmos.

LE GRICE, Malcolm (2001) – *Experimental cinema in the digital age*, London, British Film Institute.

LEMIÈRE, Jacques (1994) – *Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal*, Rouen, Cineluso, pour la connasissance du cinéma portugais.

_____ (1998) – «*Um centro na margem»: o caso do cinema português*, in Análise Social, vol. XLI, nº 180, 2006, pp. 731-765.

MENDES, José Maria, coord. (2010) – *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Lisboa, CIAC/ESTC.

MONTEIRO, Paulo Filipe (2000) – *Uma margem no centro: a arte e o poder do "novo cinema", in* Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 306-338.

NAZARÉ, Leonor, coord. (2004) – *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão : roteiro da colecção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

NOGUEZ, Dominique (1979) – *Éloge du cinéma expérimental*, ed. aumentada, Paris, Éditions Paris-Expérimental, (1999).

_____ (1985) – *Une renaissance du cinéma; le cinéma «underground» américain*, Paris, Klincksieck.

PARSI, Jacques (2002) – *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

PINA, Luís de (1986) – *História do cinema português*, Mem Martins, Publicações Europa – América.

RAMOS, Jorge Leitão (1989) – *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, Caminho.

_____ (2005) – *Dicionário do Cinema Português 1989-2003*, Lisboa, Caminho.

REES, A. L. (1999) – *A historical of experimental film and video: from the canonical avant-garde to contemporary british practice*, Londres, British Film Institute.

RIBEIRO, M. Félix (1983) – *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

SILVEIRINHA, Patrícia (1979) – A arte vídeo: Processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas, in: `http://www.bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.pdf`.

Ernesto de Sousa – as várias "vozes"de uma utopia

Isabel Monteiro
Universidade Fernando Pessoa

Introdução/Objetivos

PRETENDEMOS NESTE TEXTO, mais que abordar questões específicas do cinema, apresentar um esboço breve da vida e das ações de uma das figuras culturalmente mais ativas do século XX português; autor fundamental para a abertura e mudança da arte nacional, bem como da cultura teórica e efeitos pragmáticos por tal espelotados.

Entendemos que, embora tenha sido contextualizado num evento que foca de forma frontal e estreita o cinema português, seria oportuno relembrar uma *personagem* como foi, no sentido mais amplo do termo, Ernesto de Sousa, pois embora com uma contribuição quase sempre mais extra disciplinar que propriamente inserida numa prática corrente de produção fílmica, E. de Sousa esteve na origem da criação e direção de cineclubes em Portugal, foi insistente na escrita e na crítica da arte e do cinema, e também a realização cinematográfica constituiu uma das suas maiores aspirações desde novo. Pretensão logo frustrada após uma única inscrição nos territórios da criação fílmica autoral com a longa-metragem "D. Roberto", obra que se revelou falhada e anacrónica relativamente aos propósitos que ambicionava, mas que se inscreve no largo contributo, ainda que subjacente e transversal, que como pensador e realizador de muitos outros filmes E. de Sousa deu para o estabelecimento de muitas das condições sensíveis e objetivas necessárias a uma renovação cinematográfica nacional.

Autor ainda hoje escassamente relembrado e citado, mediante o relevo que teve na congeminação da contemporaneidade cultural portuguesa, constitui isto um facto que talvez se explique pela amplitude de formas e de territórios estéticos que ocupou, e que o tornaram avesso a uma etiquetização que lhe viesse a assegurar um lugar cativo na história. Também a *especialização*[1] que foi adiando por contingências várias e, talvez porque pressentida como uma

[1] "(...) não só se conformam com uma informação eleita conformisticamente (género *Cahi-*

via para a estagnação canónica, veio antes a garantir-lhe uma presença algo difusa mas nómada, e como tal, extensa em variedade de registos, na biografia da arte nacional.

Propomo-nos assim revisitar o percurso de E. de Sousa segundo uma contextualização numa rede de referências variada e descontínua, temporalmente e espacialmente vastas. Muitas destas referência antecederam-no ou foram-lhe coevas, e de algumas tomou parte, outras tantas não as chegou sequer a conhecer, mas foram sobretudo estas últimas que vieram a confirmar tanto as suas competências para a profecia como para a utopia constante.

Tentaremos ao longo da exposição circunscrever algumas das *vozes* de E. de Sousa, e por vozes referimos as sua múltiplas formas intervencionistas, a sua transdisciplinaridade enquanto cultor, disseminador e produtor, ora de linhas de pensamento ora de eventos e objetos estéticos, tanto seus como de outros.

Numa primeiro ponto iremos aflorar sobretudo os fundamentos do percurso ideológico e ético do autor. Iremos aqui perspetivar o enquadramento do seu legado teórico e crítico desenvolvido nas décadas de 40 e 50, este com vinculações assumidas aos ideais marxista e à Escola de Frankfurt, e a sua posterior deslocação para territórios mais concetuais e antiformalistas quer na prática artística quer na teoria.

Num segundo ponto iremos delimitar o que entendemos terem sido os contributos de Ernesto de Sousa não apenas para o *novo*, mas para todo o cinema português contemporâneo . Referiremos alguns projetos que assinou, para uma justificação formal e ética do que assumiu como *anti-cinema* e o qual entendemos como o seu maior contributo para uma renovação desta arte em Portugal.

---

ers du Cinema), como se barricam numa obsoleta especialização (. . .). In Sousa, E. "Almada, um nome de guerra". In AAVV, 1998: p.187.

Da inscrição marxista e da apologia crítica do neo-realismo à renovação praxistíca da arte como festa e como conceito

Umas das vias que E. de Sousa cedo entendeu como possibilidade de *detonar*[2] (AAVV, 1998: 110) a estagnação cultural que se instalou desde a geração de "Orpheu" até aos anos 40, foi a recorrência a modelos externos de ação e critica estéticas. Transladou da *Teoria Crítica Alemã*, muitas das suas convições, ainda que algo utópicas como o presente continua a confirmar. Não obstante ter apontado ainda, a esta escola, alguns anos mais tarde, algum descentramento relativamente às questões estéticas na sua especificidade (Sousa, s/d: 24), parece-nos incontornável dissociar o seu pensamento e o seu discurso crítico de teóricos como Marcuse e sobretudo de Walter Benjamin.

O *materialismo dialético* como instrumento teórico, motivador de uma *partilha do sensível*[3] alargada a todas as classes, e de uma consciencialização sem exclusões do lugar que cada e todo o indivíduo ocupa na máquina produtiva, surge no autor em estreita sintonia com os fundamentos e objetivos das poéticas neo-realistas que defendeu com convição.

Também a apologia da integração de novos médiuns tecnológicos de produção e reprodução das práticas artísticas, feita por E. de Sousa, e vista como possibilidade de criar condições alargados de receção da arte e de uma aproximação entre esta e o quotidiano, nos sugere uma forte inspiração nos escritos de Benjamin, e uma vaga ancoragem nos ideais de Marcuse acerca das possibilidades da técnica como libertação do homem da alienação do trabalho.

Diz-nos Marcuse, no texto "Teoria das Pulsões e Liberdade" (Marcuse, 1969: 141), a propósito do idealismo existencialista, conceção teórica também não muito distante das de E. de Sousa :

> "A liberdade humana é a possibilidade, a própria necessidade de ir além de todas as situações dadas, de a negar, na medida em que ela é, em face das potencialidades do próprio homem, a negatividade, o limite, o "ser outro". A existência humana surge assim,

[2] *Detonar, detonadores* são termos usados com recorrência por E. de Sousa.

[3] Alude-se ao conceito e título do texto de Rancière (RANCIÈRE, 2010)

> para utilizar a terminologia de Sartre, como um eterno projeto que nunca alcança realização."

Projetos que nunca alcançaram a realização foram uma constante na vida de E. de Sousa, projetos, alguns dos quais imediatos que por falta de apoio logístico ou de condições de vária ordem nunca se concretizaram. Outros foram projetos de uma vida, e aqui referimos não apenas o seu desejo de realizar cinema num sentido *tout court*, mas também a sua inflamada vontade de fundir a arte e a vida e de fazer da vida de todos, incluindo a sua, uma arte; sem dúvida que o maior projeto de vida de De Sousa foi, nesse sentido, fazer da arte utensílio pedagógico para a emancipação da comunidade total no sentido da igualdade social, da partilha simbólica e do hedonismo estético.

Uma terceira ordem de projetos, os eventos estéticos, que organizou e que parcialmente *materializou* em objetos plásticos, indiciam ainda uma forte presença da fenomenologia de Hegel e da sua sentença – " o desejo devora os objetos" (Sousa, 1998: 27), bem como da primazia do conceito sobre a forma e do efémero sobre o permanente.

Retomando ainda a citação supra de Marcuse, o "*ser o outro*" que segundo Sartre seria o limite e a impossibilidade de realização do projeto humano, foi algo que a E. de Sousa se mostrou como a grande possibilidade de quebrar cânones formais e metodológicos, tanto na produção simbólica tradicional como no derrube das posições dos agentes que a dominavam por costume, desígnios em que se empenhou toda a vida e cruciais para a sua realização enquanto ser no mundo.

A terminologia *operadores estéticos*[4], que E. de Sousa adota para se referir aos artistas, reitera a sua fé no potencial operativo da experimentação artística, sobretudo quando processo aberto e transmutável entre toda a classe de indivíduos, e desvela o enorme crédito que deposita na eficácia deste processo numa luta por condições sociais e políticas mais ecológicas.

Walter Benjamin numa conferência pronunciada em 1934, com o título "O autor enquanto produtor" já citava a distinção feita por Tretjakow "entre

[4] "A palavra *artista* vai perdendo, no nosso tempo, muito do seu antigo prestígio. Na mais viva experiência coletiva de caráter estético em que participei (...) os respetivos componentes mais lúcidos recusavam a designação de artistas; operários ou operadores estéticos, assim queriam ser classificados" Ernesto de Sousa – um antifilme – Almada, um nome de guerra, in Diário de Lisboa, nº17474, 15 de Agosto de 1997. In AAVV, 1998, p.77.

o escritor operante e o que informa" acrescentando que a missão do escritor "consiste não em relatar, mas em lutar: não tem que representar o espetador, tem que intervir". (Benjamin, 1992: 140)

E embora E. de Sousa tenha visto, em tempos, na representação tradicional neo-realista das classes mais desfavorecidas, modo de as fazer percecionar a sua condição e de a ultrapassar, a citação supra de Benjamin, de alguma forma justifica a viragem de campos operativos e de territórios de inscrição estética que Ernesto de Sousa reatualiza. Será a partir da sua ida à "Documenta 5" de Cassel, que se inicia na criação de eventos que intensifica conforme se vai distanciando dos tempos de militância critica no realismo social da "Seara Nova" e da "Vértice".

E. de Sousa começa a desenvolver ações artísticas com regularidade, tornando-se também ele um *operador estético*, atividade que manterá paralelamente a uma produção teórica e cultural de grande diversidade que mantêm prolifera durante quase mais duas décadas. Em ambos os territórios conjeturam-se agora éticas e metodologias mais *agressivas* e intersetivas na luta contra a estereotipação e estagnação cultural. A arte já fora assumida frontalmente como uma "arma" num texto escrito por ele, para ser lido na estreia "D. Roberto" no Porto em 1962. (WANDSCHNEIDER, 1998: 62)

A opção de E. de Sousa por este *itinerário*, veio então a revelar-se convincente em várias frentes: na sintonização das artes cultas e das artes populares, na renovação formal através da incorporação nas artes de novos médiuns técnico e campos alternativos, e para, senão uma redistribuição, no mínimo para uma baralhação de valores e papeis na cadeia da produção e da fruição simbólica. Todos estes factos tiveram repercussão imediata em círculos que lhe eram contíguos na vontade de uma diversificação, intertextualização e atualização de *praxis* artísticas.

E. de Sousa foi incansável na divulgação da arte popular, quer através da organização de exposições como através de textos, nos quais a genuinidade e valor estético destas artes eram igualados às da arte de vanguarda.(SOUSA, s/d: p.29 e p.25)

Também a missão que tomou como sua, de objetivar uma consumação da modernidade em Portugal, levou-o a estabelecer um programa recorrente e criterioso na exposição de muitos dos autores que ainda se manifestam na atualidade. O seu trabalho de comissário foi uma constante, e estendeu-se para fora de Portugal, levando artistas como João Vieira, Helena Almeida, Ana

Hatherly, Alberto Carneiro e tantos outros a territórios vastos da contemporaneidade como os são ainda as Bienais de Veneza, e o Museu de Arte Contemporânea de S. Paulo. Como membro da A.I.C.A. e como protagonista pioneiro das artes multimédia em Portugal, participou com obra e oralmente em muitos eventos pelo mundo fora, expandindo e consagrando por estas vias a sua e as heterotopias artísticas nacionais. A sua *obra* como comissário, exponenciou-se numa das manifestações decisivas para a definição e estabelecimento da contemporaneidade portuguesa, referimos a "Alternativa Zero" por ele organizada em 77 na Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém, extinta esta pelas chamas, mas não o que nela foi *aceso* a partir desta mostra.

O programa estético e político de De Sousa comunga entre outras predisposições, de uma diretriz que já se tornava *universal* nos anos 60: a de enfraquecer a dominação global do autor sobre a conceção criativa e sobre a execução técnica da obra.

E. de Sousa a partir das *ações-happenings* que começa a organizar ainda nos finais dos anos 60, e às quais chama de *eventos-festas* da arte, pretende diluir a dicotomia autor-recetor. São eventos em que objetiva imiscuir os espetadores diretamente na metodologia e desenvolvimento dos processos artísticos, conferindo a estes um caráter multimediático, inacabado e imaterial, qualidades que encara como as mais propícias ao envolvimento e adesão do público. Desta forma estimula o enfraquecimento do papel ativo do criador e do lugar passivo do recetor na cadeia da comunicação estética tradicional. Produzia assim um duplo efeito, por um lado operava à morte *do autor* proposta por Barthes (BARTHES, 2002: pp. 40-45) como momento da abertura e libertação de sentidos múltiplos da obra, por outro imprimia uma dimensão empírica e envolvente ao processo criativo que convocava os recetores a sentirem-no, a experimentarem-no e a complementarem-no para muito além de uma observação improcedente, condições que visionou como mais eficazes para o entendimento cognitivo, estético e substancial da arte.

Afirma Rancière que "o teatro é uma mediação que se auto-suprime" a propósito do *teatro épico* de Brecht e do *teatro da crueldade* de Artaud (RANCIÈRE, 2007: p.5)).Também Ernesto de Sousa viu a possibilidade de suprimir o acontecimento artístico enquanto mediação ao transformá-lo em envolvimento multi-mediático, e nisto viu, a possibilidade de potenciar a função pedagógica da arte (Sousa, 1998: 29), visionário na necessidade de preparar um público não especializado para o entendimento e fruição das manifesta-

ções híbridas que já se enunciavam desde os Dadaístas e Duchamp; e tal como Rancière indica no texto "O espetador emancipado" (RANCIÈRE, 2007) que não é o conhecimento literal do mestre que deve ser transmitido ao aluno, é a metodologia cognitiva que deve ser transmitida, E. de Sousa entendeu que o que tinha que ser disponibilizado ao consumidor de arte era, e citando novamente Rancière, "o poder de traduzir do seu próprio modo" porque "interpretar o mundo já é uma forma de transformá-lo e reconfigurá-lo". RANCIÈRE, 2007: p.8)

Em Ernesto de Sousa a obra era vista como necessariamente aberta , pelo menos quando se pretendia como "instrumento de trabalho e não como um repositório de ideias acabadas" (Sousa, 1998: p. 9) como é referido na introdução ao livro, "Ser Moderno em Portugal", coletânea de textos seus, iniciada por si , mas postumamente concluída e editada.

O inacabado que proclama como condição necessária à obra de arte, abre um *espaço de reserva* que obriga o espetador a intervir no sentido de um completude concetual, em De Sousa, remetia ainda para algo além, para uma comunhão e transitividade de sentires e de saberes operada nos dois sentidos, do autor para o espetador e do espetador para o autor.

Reiterando a importância que teve no reajustamento e na reatualização do seu projeto de revolução cultural, retomamos o contato que estabelece com Buyes em 72 na "Documenta 5" em Cassel, cujo *espírito* tenta transmitir ao país a partir de várias conferências que protagoniza acerca do evento e dos trezentos slides que traz consigo da Alemanha. O seu contato com Vostell e com outros artistas do "Fluxus", como Vautier e Filliou, são igualmente marcantes para a consolidação de certos princípios que entende como matriciais a uma renovação da arte.

A crescente concetualização da arte que defende na prática e nas escrita a partir da década de 70, embora distancie cada vez mais E. de Sousa dos tempos em que defendia um certo tipo de naturalismo na pintura, ao contrário do que Miguel Wandschneider inscreve no catálogo "Revolution my body" (WANDSCHNEIDER, 1998: 22) (catálogo afeto à exposição-homenagem que a Gulbenkian lhe presta em 1998), não nos parecem opções tão opostas como nesse texto são indiciadas. O que nos leva a tal afirmação, entre outras razões, é a ausência de diretrizes estilísticas rígidas no neo-realismo, que, como afirma França, é anti-formalista (FRANÇA, 1984: 355) e, acrescenta-

mos nós, que sendo um imaginário que apresenta até uma vasta estilização e alguma economia simbólica implica significativa mediação concetual.

Referindo também a temática neo-realista, vemos que há uma recorrência na ilustração das classes mais baixas, não apenas de figuras que evocam a vida alienada do operário industrial, mas também imagens inspiradas na vivência agreste de quem se subordina aos ritmos e contingências do mundo natural, referimo-nos ao homens do campo e aos pescadores , duas categorias bem representadas no imaginário simbólico de um país como o nosso, muito ligado às economias agrárias e piscatórias, sobretudo nesses tempos. Em Ernesto de Sousa pressente-se sob várias formas, uma eterna preocupação em aproximar as forças pulsionais, que brotam da natureza a uma intelectualização do mundo. Seja através do interesse em convocar as manifestações das artes populares, seja na preocupação social em se aproximar e emancipar as classes primárias, ação bem vinculada à sua crítica neo-realista e à sua obra fotográfica, seja numa certa forma de basear a produção cultural vanguardista nas forças arcaicas da natureza. Esta sua inquietude mostra-se-nos como espécie de fio condutor entre a defesa dos naturalismos nos anos 40 e 50 e as posteriores décadas em que se concetualiza na produção e teorização das artes.

Já em 76, em artigo publicado na "Colóquio Artes" reproduz uma frase proferida por Vostell durante um dos *happenings – políticos* que organizava em Malpartida, na Estremadura espanhola - "Eu defendo os Direitos do homem" (AAVV, 1998: p. 277), à qual acrescenta de Sousa:

> "Assim trabalhar com rigor e teimosia, no espaço que há, que tem que se inventar, entre a arte e a vida. Essa trabalho consiste, para empregar a sua linguagem, em des-colar de uma situação alienada, de um lado a Arte (e os seus artistas) e do outro a Vida (com as suas destruições e misérias) (AAVV, 1998: p.277).

Numa entrevista dada em 79 e publicada na revista "Canal" afirma: "o artista de hoje deve tornar-se um novo xamã. A arte moderna está ligada ao poder; ele é levado cada vez mais a desempenhar um serviço social" (AAVV, 1998: p.107). Pensamos que o *serviço* social que aqui é evocado, faz parte de um projeto global que ambiciona não apenas integrar todo o homem, em contiguidade de competências criativas e sobretudo de leitura, na cadeia de trocas

simbólicas, algo a que Rancière traduz por "partilha do sensível"[5] e inspirada no materialismo dialético, como ainda objetiva algo de mais *essencial* e pulsional.

O sentido de evento ou *happening*, festa em de Sousa, partilhado com Vostell e Bueys, entre outros autores ligados ao "Fluxus", sugere a demanda de reconciliação entre homem e natureza[6], desmotivando a cultura de culpabilização que as sociedades materialistas implantaram, e que, como Freud e Marcuse postularam, funciona não como organismo que liberta no homem a pulsão de *Eros*, campo onde se pode inserir o *estético* num certo sentido, mas, pelo contrário, funciona como organismo de castração ou como repositório de neuroses.

Gostaríamos de referir de Joseph Beuys, a performance " I like America and America likes me" de 1974 como algo que nos parece fortemente simbólico na assumção do papel do artista como xamã, e que o une a de Sousa na consciência de uma certa obrigação em *curar* o homem moderno da sua *aversão* à natureza no seu estado puro. A performance de Beuys, uma das suas obras mais conhecidas, constitui forte e irónica crítica à prepotência militar e económica da América civilizada, o coiote com quem se enjaula durante três dias e tenta conciliar, é simbólico de uma América nativa, anterior à hegemonia estaduniense, que atribuía a este animal o poder de transitar entre o mundo sensível e o mundo espiritual.

Confessa Beuys em diálogo-entrevista com Ernesto, que " no seu domínio o que o preocupa é uma espécie de terapêutica social, ativa, e metodicamente empreendida. Dessa terapêutica faz parte uma informação inteira, cuja vocação é dar o mundo todo ao mundo: homens, animais, história, o espaço, as pedras, o tempo, as plantas" (Sousa, 1998: p.35)

O sentido de ritual de E. de Sousa que também partilha com Beuys, está

[5] A "partilha do sensível" designa o sistema de evidências sensíveis que dá a ver, em simultâneo, a existência de um comum (Para Ranciére "o comum" nãoé apenas um atributo partilhado por uma comunidade, não é algo que nos é dado, mas que deve ser construído, pondo em comum o que antes não o era) e os recortes que definem, no seio desse comum, os lugares e as partes respetivas. Uma partilha do sensível fixa, simultaneamente, o comum partilhado e as partes exclusivas. In Rancière, 2010: p. 13.

[6] "O que interessa é descobrir a corrente profunda, com a sua alma e a sua força. (...) O realismo primitivo não tem nada de fabuloso ou de quimérico. É um mundo de evidências, reveladoras do homem a si próprio, da existência objetiva da natureza; e de uma misteriosa necessidade de comunhão do humano com o natural". In Sousa, s/d: p.33.

assim bem distante dos rituais tradicionais da *sociedade do espetáculo*[7], promovidos pelas forças de dominação, remete antes para uma certa forma iniciática de "dissolução de contornos individuais, graças ao qual desaparecem todos os limites do subjetivo e do único" (Rodrigues, 2004), unindo os homens entre si, e estes à natureza. O título do projeto de E. de Sousa "*O teu corpo é o meu corpo*" indicia bem a sua vontade de *fusão* dos homens entre si, e destes com a natureza através do que lhes é consubstancial. Também a apologia que todo o homem pode ser um artista, mote do espírito "Fluxus", se encontra por aqui imiscuído.

A conceção de evento estético em Ernesto, a festa da arte, reporta-nos para um certo processo de entega e dissolução do individuo através dos sentidos, algo que nos reporta à Grécia clássica, com a sua cultura de excesso e razão. Escreve Luzia Rodrigues a propósito disto: "eclode de tais manifestações uma espécie de sabedoria primitiva e instintiva" (...) espoletada "por mecanismos não linguísticos e não racionais, vivendo numa esfera limítrofe entre natureza e cultura" (Rodrigues, 2004). E. de Sousa entendeu do impulso artístico a sua ligação às *formas dionisíacas* e às forças primárias do mundo , como também assim o entenderam os gregos e Nietzsche, embora, em todos eles houvesse a consciência viva da necessidade de uma outra esfera, algo que delimitasse esse impulso e o travasse na sua propensão para a dissolução em si mesmo, esse oposto inscrito como *apolíneo* por Nietzsche e a que todos chamamos cultura.

Da "presença" de Ernesto de Sousa no novo cinema português à ideia de um anti-cinema

Também nos *lugares* do cinema e nas suas *zonas periféricas* Ernesto de Sousa territorializou-se da forma que o caraterizava: carismática, aberta desmedidamente à experimentação com os riscos que isto comporta, fortemente accionista, multimediática e promotora de rutura, fragmentação e desmate-

[7]Perniola explica bem a distinção (já feita por Débord) entre o "espetáculo" - como "relação social entre indíviduos mediatizada pela imagem" e a "situação" (algo que corresponde ao conceito de *evento* e/ou *festa* em Ernesto de Sousa) – "evento, dimensão do acontecer que implica uma forte experiência do presente e comporta uma certa coincidência de liberdade e destino". In Perniola, 2006:p.93.

rialização como vias para avançar. Nunca enfraquecida de um forte sentido de justiça e emancipação social como bases para a construção de uma comunidade estética global.

No cinema, E. de Sousa interveio a partir de quatro formas de *ação*:

- como crítico sobretudo numa vertente jornalística.
- como fundador de cineclubes e promotor de ações a estes afetas.
- como realizador, de material fílmico mediunicamente tradicional.
- como instaurador de um anti-cinema, a partir da subversão e hibridação das suas técnicas e suportes usuais e das estéticas que lhe foram coevas.

Qualquer uma destas atividades se viria a projetar, transversalmente ou de forma mais ortodoxa, com imediatismo ou como reminiscência na renovação de uma produção cinematográfica, a qual se convencionou delimitar como "Novo Cinema Português".

A dificuldade desta delimitação, reporta-nos para uma das grandes questões ainda em aberto relativamente a este período, questão que se instaura pela divisão entre críticos e pares em assumir a única longa metragem que de Sousa realizou, "Dom Roberto" como o inicio do *novo cinema* ou se, pelo contrário, se deva encerrar esta num patamar que lhe é adjacente na cronologia e nas intenções mas estética e metodologicamente desconforme.

Bénard da Costa é claro quanto ao assunto: "Foi esse filme que (...) fui ver ao Império em 1962, para sair de lá vencido e não convencido.

Nascera o novo cinema português? Nem nessa altura me convenci" (Bénard da Costa, 1996: 70).

Esta situação encontra-se bem fundamentada no texto "Em busca de um novo cinema português" de Michele Salles (2004), do qual transcrevemos uma citação da autora e uma citação que faz do crítico Fernando Duarte, as quais nos parecem justificativas para a seguir encerrarmos o assunto:

> "(...) de facto, Dom Roberto apenas agitou o caminho, preparou o terreno, pois a crítica que vinha, ao longo da década de 1950, constantemente debatendo sobre o modelo, a forma e a "reforma" do cinema português não aceitou o filme que, ao apontar para a

> precariedade da vida portuguesa, e para a pequenez de um quotidiano banal narrado, não alcançou as expetativas – que eram grandes. Queria-se romper com tudo, com o "velho cinema", queria-se um cinema moderno. (...)"
>
> " O dogmático e exigente crítico que foi Ernesto de Sousa, o realizador de Dom Roberto, parece tê-lo esquecido. Deste modo toda a crítica, incluindo a dos jornais diários (com uma única exceção), foi unânime na opinião da infelicidade na escolha do tema do filme Dom Roberto e nas suas falhas técnicas e artísticas (algumas delas, certamente, perdoáveis por se tratar de um novo). De tudo, restaram as boas, as nobres intenções do novel cineasta que desejou (...) dar o seu contributo para a renovação do cinema nacional, revolucionar, agitar o marasmo, abrir caminho para uma nova vaga."[8]

Não obstante a distinção que o filme mereceu em Cannes recebendo dois prémios, com este último golpe dado em "D. Roberto" e no próprio E. de Sousa; saltamos com algum oportunismo, para a atividade crítica de E. de Sousa, a qual é referida por Duarte, como sendo "dogmática e exigente".

Quanto a esta etiquetização gostaríamos de fazer uma ressalva, pois se exigência é algo inerente a De Sousa, já o dogmatismo de que é acusado, nos parece vir de uma interpretação enviesada dos modos algo distintos que se presenciam na escrita de E. de Sousa.

Reconhecemos ao autor a vocação para a provocação - "pro vocação" como forma de provocar respostas segundo o próprio (Sousa, 1998 : p.33) - a qual se faz bem sentida no seu discurso teórico em geral, de caráter convocatório sem dúvida e de força quase *detonadora* por vezes, roça o panfletário na forma sem no entanto se amplificar em obscurantismos retóricos e ideológicos.

A sua forma de escrever, quase oral, transmite bem alto e com espontaneidade e imediatismo a sua filiação política e a sua ética do mundo e da vida, subjetividades que assume sem qualquer pudor e que se revertem em favoritismos que não esconde, e em desagrados que não poupa à ironia e ao sarcasmo.

[8]DUARTE, Fernando. *José Ernesto de Sousa e o Dom Roberto*. In: Celulóide, nº 55, julho de 1962, p.12. (SALLES, 2004)

A demarcação clara que faz entre valores que lhe são gratos e que lhe são ingratos, parece-nos exposta na sua escrita de forma suficientemente linear e transparente, como ainda justificada dentro dos próprios limites dos textos, numa profusão de factos e referências teóricas que nos parecem apelar mais a uma vontade de consciencializar e propor alternativas do que propriamente em impor *leis*.

Dogmas, cânones ou fronteiras são aliás termos que o seu trajeto de vida evidência como avessos à sua forma de ser e de atuar.

Talvez seja a sua obstinação e insistência em certos conteúdos que possam ser confundidas com dogmatismo, pois até a sua capacidade de variação formal na escrita e numa contextualização variada de preocupações recorrentes, releva para uma vontade de reformulação permanente e de angulações heterogéneas, qualidades antagónicas à estagnação e sedimentarismos que caraterizam e garantem a sustentabilidade dos dogmas.

A crítica foi a sua primeira vinculação ao cinema, tal como às artes em geral, praticou-a em múltiplos veículos editoriais, distribuindo-se entre jornais como o "Diário de Lisboa e publicação especializada. Sobre cinema escreveu sobretudo para a revista "Imagem" da qual veio a ser chefe redator nos anos 50. Coube ainda a Ernesto de Sousa a viver em Paris nos anos 40,notificar o país do que lá fora se ia fazendo, no cinema, sob a forma de reportagem jornalística, algo que confessa em carta a amigos ser por vezes uma forma de sobrevivência (AAVV, 1998: p.45), J. A. França completaria esta *missão* nos anos 60, ao assinar grande parte da crítica cinematográfica para o "Jornal de Letras e Artes", textos que também enviava de Paris.

Adatada da biografia que M. Wandschneider assina para o catálogo "Revolution my Body" (WANDSCHNEIDER, 1998 - a)., vamos referir sintéticamente a sua escassa produção feita em suporte filmico e segundo a tradição sintática da imagem-cinema:

A produção cinematográfica de E. de Sousa acabou por se restringir a alguns documentários, realiza em 48 duas curtas-metragens sobra Lisboa e a Ford em Portugal, destinadas a um filme sobra a *Ford Internacional Foundation*. Ainda no final dos anos 40 e na década de 50 realizaria documentários de curta duração feitos por encomenda para a *Shell Portuguesa*, e numerosos filmes de publicidade. Tenta ir trabalhar para Itália na área do cinema, sonho não concretizado e, ainda preso à mesma ideia, parte para Paris em 49 onde permanece até 52.

Nessa cidade dedica-se à frequência da Cinemateca , e de sessões em cineclubes e salas comerciais, frequenta curso na *Sorbonne* de *História do Cinema e da Filmologia*. Esta vivência reflete-se no seu empenho em estabelecer e dinamizar entre demais, um dos primeiros cineclubes portugueses, efetivando em Portugal em 1948 sua atividade como cineclubista com a criação o *Círculo de Cinema* de Coimbra.

Quanto à sua pretensão carreirística como cineasta profissional, realizador de longas-metragens e de cinema autor, só em 1962 se materializa, logo comprometida e quedada pela má receção de D. Roberto em Portugal, como já referido.

A prática sistemática da fotografia e a prática mais pontual no cinema, em texto de 1965 leva-o a indicá-los como médios, na modernidade, "indispensáveis para a análise e compreensão da escultura"(AAVV, 1998: p.58). Esta afirmação já desvela a vontade que irá objetivar em desviar estes médiuns das suas utilizações e formas usuais, para uma divulgação alargada de perspetivas e detalhes da vida e da arte, incaptáveis a *olho nu*.

Anuncia-se aqui, o que entendemos ter sido o verdadeiro contributo pragmática de E. de Sousa, não só para o *novo cinema português* mas de outras *escolas* que o vão proceder; e que se estabeleceu através de uma prática a que ele próprio chamou *anti-cinema*.

O *anti cinema* de E. de Sousa evidência uma consciência lúcida das práticas que se pressentem também a nível internacional, como hipóteses de ultrapassar os formalismos modernistas das primeiras décadas dos novecentos e impulsionar a arte para territórios mais contundentes e heterogéneos.

Será em projetos como "Nós não estamos aí" de 69, "Luíz Vaz 73" de 1975, "O meu corpo é o teu corpo" de 76 e "Almada-um nome de guerra", começado em 69, entre muitos outros, que E. de Sousa opera à descontrução da forma e da estrutura, e à intertextualização de meios técnicos do cinema e outra *praxis*, não só para um envolvimento sinestésico total do espetador, mas sobretudo para fazer da arte instrumento que se questiona a si próprio nos seus limites e substâncias, e para desvelar nos próprios objetos os artifícios que os constituem.

Em "Ser moderno... Em Portugal", encontra-se um texto de E. de Sousa sobre Luís Vaz 73 a que acrescenta ao título a palavra *estrutura*, prosseguindo no corpo do texto:

> "a estrutura visual desta obra é a) aberta, tendendo a constituir-se como "envolvimento", ou seja arte espaço; b) coincidente, alternativamente com o poema de Camões e a musica de Jorge Peixinho; mas c) autónoma, pela formação semanticamente independente das suas próprias famílias de formas e significações.

Acrescenta mais abaixo que a coincidência entre poesia, música e imagem é "alternativa e aleatória". (SOUSA, 1998: p. 269)

Evidenciam-se aqui três dos grandes engenhos da arte contemporânea, a *citação/apropriação*, a *intertextualização* de linguagens à qual chama *simultaneísmo* (associação de acontecimentos não relacionados que se encontram numa estrutura comum) e o *acaso* como instância criativa autónoma.

Relativamente ao filme "Almada-um nome de guerra", homenagem ao homem que toma como *Mestre*, (evocado por Vítor Silva Tavares como "o filme-que-se-está-fazendo"), afirma Ernesto pretender ser mais que um filme, "poderíamos acrescentar que o filme, o fazer-do-filme, pretende primordialmente provocar o processo, o filme não é o fim em si mas o princípio".(SOUSA, 1998: p.270)

A primazia que dá ao processo sobre o acabado fica assim aqui bem explicitada, em algo que nos remete para as atuais práticas a que se chamam *work in progress*.

A forma como vem a usar a imagem fotográfica em muitos dos seus projetos, subvertem a forma tradicional do filmíco, ou seja, a sua forma temporal e espacial de ser montado e reproduzido. São projetos nos quais expõe fragmentos de película, fotogramas em sequência ou isolados e provas de contato entre outros materiais.

Através destes projetos E. de Sousa remete o fílmico para uma condição autográfica que lhe é inusitada, reduzindo-o à sua matéria matricial constituída pelos fotogramas e pela película, conferindo-lhe uma dimensão estranhamente objetiva e imediata. O suporte material passa a coincidir com a obra e esta concretiza-se enquanto obra no próprio suporte de uma vez só. Desta forma cria uma deslocação que lembra ao espetador a especificidade alográfica do cinema, bem como, a natureza difásica do médium, o qual precisa de ser reproduzido para se constituir em obra.[9]

[9] "Chama-se autográfica a uma obra de arte se, e só se, a distinção entre original e falsifica-

Deste golpe E. de Sousa parece estar a *ajustar contas* com esta arte que o pôs de lado. Avançando por uma caminho que desconcerta o cinema na sua pretensão realista e espontânea de registar o mundo. Tal procedimento sugere-nos uma achega, mordaz mas refinada, ao cinema "Neo-realista" italiano, à "Nouvelle Vague" francesa a ao "Novo Cinema" nacional.

E. de Sousa coloca em evidência, as potencialidades vastas de simulação e de engajamento que o cinema possuí, não obstante reconhecer o valor que as os mecanismo tecnológicos aportam às artes, ao ampliar as suas metodologias e oportunidades expositivas.

Será aqui que sua perspetiva comunga largamente da benjaminiana, em quem a fotografia e o cinema, além de constituírem veículos de democratização da receção e distribuição das artes e de destruição da sua tradição "aurática" e monopolista, foram motivadores do sentido crítico nas massas. Mas tal como Benjamin, Ernesto de Sousa evidenciou o potencial do filme em instaurar uma aperceção no público. Dizia Benjamin em 36: "A câmara leva-nos ao inconsciente ótico", (BENJAMIN, 1992: p.105) afirmando ainda que o efeito choque que o cinema provoca no espetador pela sucessão vertiginosa e irreversível de imagens "deve ser suportada por uma presença de espírito acrescida" (BENJAMIN, 1992: p.107), temendo os efeitos que estas pudessem operar num espetador que tornavam distraído.

> "Do espetáculo atraente para o olhar, ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no dadaísmo, um choque. Afetava o espetador, adquiria uma qualidade tátil. Assim, beneficiou a procura do cinema, cujo elemento de distração, em primeiro lugar, também é tátil uma vez que se baseia na mudança de lugares e ação, cuja intermitência choca o espetador (....) De facto, a sucessão de imagens perturba o processo de associação daquele que as observa" (BENJAMIN, 1992: p.107)

Neste ponto encontramos justificação para retomar a crítica do cinema,

ção é significativa, ou melhor, se, e só se, mesmo a mais exata duplicação da obra não conta imediatamente como genuína. (...) A diferença notável entre a pintura e a música é que a obra do compositor termina quando ele termina a partitura, apesar dos produtos finais serem as execuções, ao passo que o pintor tem de chegar ao fim da pintura. Independentemente de quantos estudos se fizerem em quais queres dos casos, a pintura é, neste sentido, uma arte monofásica, e a música é difásica." In GOODMAN, 2006: p.136.

com que iniciamos este ponto, e reforçar o peso e constâncias que teve em E. de Sousa, seja em texto seja em *envolvimento e ação estéticas*, e indicá-la como um *serviço* social que entendeu ser devido à comunidade, pois como afirma E. Paz Barros, a crítica é "o ato ordenador, capaz de organizar inter-relações, identificar e observar modelos que consigam tornar a experiência do cinema significante, emocional, i. e., sentida e compreendida." (Paz Barroso, 2008: 29)

Para terminar, queremos referir que E. de Sousa introduz em Portugal a arte vídeo, meio que antevê como muito mais adequado, pela sua mobilidade, a um registo da crescente velocidade da vida e da perenidade da imagem, num mundo invadido, quase sufocado, por informação visual massiva e indiscriminada.

Conclusão

A profecia em E. de Sousa é uma capacidade, que o presente veio a confirmar.

No texto de Agamben "Profecia e Salvação" indica-nos o autor que a hermenêutica toma o lugar da profecia: "como no Judaísmo, a hermenêutica tomou igualmente no Cristianismo o lugar do profetismo, e a profecia só sob a forma de interpretação pode ser exercida". (AGAMBEN, 2010: p.10)

A capacidade hermenêutica de E. de Sousa, permitiu-lhe afirmar-se e operar com base em indícios apenas latentes, na sua época, do que viria a ser a arte atual.

A sua impertinência em fazer da crítica arte e sobretudo da arte, crítica, reconfirmam uma merecida nomeação como profeta, justificada novamente em Agamben, ao tomar como exemplo a coincidência entre as funções do o criador e as do profeta na religião islâmica para defender que:

> "Aquele que age e produz deve também salvar e redimir a sua criação. Não basta fazer, é necessário salvar o que se faz. (...) O certo é que as duas obras, são na realidade, os dois rostos de um mesmo poder divino e pelo menos no profeta, coincidem num único ser." (AGAMBEN, 2010:12)

Finalmente e talvez algo paradoxal seja o imperativo de terminarmos a classificar E. de Sousa como um utopista na sua melhor e pior essência; sem

esquecer o peso, que todos os seus projetos tiveram para uma renovação cultural da vida portuguesa, e da força que a utopia de uma revolução total teve, para impelir o autor a reformatar esse âmbito, foi algo que se revelou muito débil para ultrapassar as diretrizes sociais do capitalismo e da massificação do gosto, estas, já bem enraizados no inconsciente coletivo, por *outras artes*.

Bibliografia

AAVV (1998). Catálogo – *Ernesto de Sousa/Revolution my Body*. Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, C.A.M.

AGAMBEN, Giorgio. (2010). *Profecia e Salvação* in "Nudez". Lisboa, Relógio D'Água.

BARTHES, R. (2002). *La mort de l'auteur* in "Oeuvres Completes" - Tome III 1968-1971. Paris, Seuil.

BÉNARD DA COSTA, J. (1996). *O Cinema Português nunca existiu*. S/L, CTT Correios.

BENJAMIN, W. (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água.

FRANÇA, J-A. (1984) *A Arte em Portugal no Século XX*. Venda Nova, Bertrand Editora.

GOODMAN, N. (2006). *Linguagens da Arte. Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Lisboa, Gradiva.

MARCUSE; Herbert.(1969) *Teoria das Pulsões e Liberdade* in "Marcuse Polémico".Lisboa: Editorial Presença.

PAZ BARROSO, E. (2008) *A Locomotiva dos Sonhos*. Porto. Edições U. Fernando Pessoa.

PERNIOLA, M. (2006). *A Arte e a sua Sombra*. Lisboa, Assírio & Alvim.

RANCIÈRE, J. (2010) *Estética e Política/A partilha do sensível*. Porto, Dafne Editora.

RANCIÈRE, J. (2007), *On line: O Espectador Emancipado. In Art Fórum Mar2007*. Disponível em: http://www.antropofagia-interculturalismo.blogspot.com[consultado em 4 Março de 2011].

RODRIGUES, L. Gontijo. (2004), *Online: Nietzsche e Platão: arte e orquestração das paixões. In Kriterion – Revista de Filosofia vol.45 nº 109 Belo Horizonte Jan/Jun 2004* disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2004000100006[consultado a 7 de Setembro de 2011].

SALLES, Michelle (2001), *Online: Em busca de um Novo Cinema Português*, In Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Nº 1 – 2010. Disponível em: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf/salles.pdf [consultado a 10 de Agosto de 2011].

SOUSA, Ernesto. (s/d). Catálogo *Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

SOUSA, Ernesto. (1998). *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim; Isabel Alves.

VATTIMO, Gianni. (1992). *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água.

WANDSCHNEIDER, Miguel. (1998). *Descontinuidade biográfica e invenção do autor*. In Catálogo "Ernesto de Sousa/Revolution my Body". Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, C.A.M.

WANDSCHNEIDER, Miguel. (1998 - a). *Dados biográficos e elementos para uma auto-biografia involuntária*. In Catálogo "Ernesto de Sousa/Revolution my Body". Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, C.A.M.

Um caso do 'mal-amado' cinema experimental português. Revisitando *Roda Lume* (1968/69) do covilhanense Ernesto de Melo e Castro

Patrícia Silveirinha Castello Branco
Universidade da Beira Interior

ESTA APRESENTAÇÃO PRETENDE REVISITAR o videopoema *Roda Lume* (1968/69) de Ernesto de Melo e Castro. *Roda Lume* é um dos marcos mais importantes do cinema e do vídeo experimentais portugueses e uma obra pioneira da arte vídeo portuguesa e da videopoesia internacional. Trata-se de um exemplo incontornável na reflexão sobre a interdisciplinaridade dos meios verbais e visuais, sobre a natureza da palavra e da sua diferente relação com os diversos média, ao nível da criação de diferentes espaços, velocidades e ritmos. É nosso objectivo analisar *Roda Lume* tomando-o como um dos mais importantes marcos da história do experimentalismo no cinema e do vídeo portugueses (dialogando com importantes movimentos de vanguarda nacionais e internacionais e antecipando importantes desenvolvimentos neste domínio), mas também considerando a sua enorme actualidade que deriva, sobretudo, da importante meditação que enceta acerca das relações entre a arte e os meios visuais tecnológicos, temática que será aprofundada por Melo e Castro nas décadas seguintes.

Ernesto de Melo e Castro nasce aqui, na Covilhã, em 1932. O facto de ter nascido nesta terra e de, ao mesmo tempo, ser um dos autores mais relevantes do frequentemente esquecido e mal-amado cinema experimental português será articulado ao longo desta apresentação com os seguintes aspectos: 1º) a situação do cinema experimental português no século XX, da qual a recepção de *Roda Lume* é um exemplo paradigmático; 2º) o pioneirismo da obra e a sua relação com importantes movimentos internacionais como o movimento *Fluxus*; 3º) a profunda reflexão que oferece sobre a natureza inter-média e sobre a relação arte/tecnologia; 4º) o seu lugar específico na obra de Ernesto de Melo e Castro e nomeadamente nas suas investigações mais tardias no domínio da videopoesia e na indexação visual por meios electrónicos e digitais.

Antes, contudo, de avançar na exploração de cada um destes aspectos, deixem-me proceder a uma breve descrição da obra e contextualizar o mo-

Cinema em Português: IV Jornadas, 335-347

mento da sua produção e da forma como foi recebida. E estes dois factores aparecem imbricados: a forma como foi recebida determina precisamente que aqui não possamos exibi-la, mas apenas descreve-la. Mas contextualizar o seu aparecimento é também importante para percebermos o desastre em que consistiu a sua recepção.

Roda Lume é um dos primeiros exemplos daquilo que se veio a designar videopoesia. Na opinião de alguns investigadores, é mesmo o primeiro videopoema da história. Não podemos afiançar de forma totalmente inequívoca a primazia (apesar de uma investigação séria sobre esse aspecto nos parecer da maior relevância, até pelas razões que serão explicitadas a seguir), mas é inquestionável a sua profunda inovação e pertinência no contexto artístico da época em que aparece.

Roda Lume é um videopoema a preto e branco, com a duração de 2' 43", integrando signos verbais e formas geométricas abstractas, numa sequência rítmica que se desenvolve de uma forma circular hipnótica criando um movimento contínuo. O som foi vocalmente improvisado pelo autor, numa banda sonora onde uma voz repete as palavras 'roda', 'lume' e 'fogo'. Feito expressamente para a RTP em 1968/9 e exibido num programa de divulgação literária (Eduíno de Jesus) foi, em seguida, imediatamente destruído pela televisão nacional.

As razões da sua destruição não são claras: não se sabe exactamente se terá sido por ser demasiado arrojado, e por isso ter causado escândalo e porventura desagradado à censura da época, se terá sido precisamente pelo oposto: por ter causado tal indiferença e aborrecimento que pura e simplesmente foi deixado no lixo.

Entre a indiferença e o escândalo julgo que estamos todos de acordo que o escândalo seria preferível. O escândalo pressupõe a consciência do caracter subversivo daquilo que o causa; enquanto a indiferença e o aborrecimento seriam o apanágio da ignorância e fechamento do país à época, incapaz de reconhecer o caracter inovador e mesmo disruptivo das obras dos seus artistas.

Melo e Castro descreve numa entrevista o que aconteceu:

> " Este videopoema foi mostrado numa revista literária na televisão portuguesa no início de 1969 e causou escândalo entre os espectadores. Foi então destruído pela televisão oficial visto que foi considerado sem qualquer interesse. Agora dizem-me que é

> provavelmente o primeiro videopoema feito enquanto tal, e que é diferente das técnicas e da estética da arte vídeo." (Melo e Castro, S/D)

Em qualquer dos casos, quer a sua destruição se deva ao escândalo que causou ou à mera falta de interesse, o videopoema *Roda Lume*, pelo seu pioneirismo e a incompreensão a que foi votado no panorama cultural nacional da época, incorpora a significação do experimentalismo do vídeo e do cinema português, que continua durante as décadas seguintes a ser vista como uma prática marginalizada. Não obstante a sua inegável importância no contexto artístico internacional, estas obras permanecem relativamente pouco conhecidas do grande público, com pouca ou nenhuma promoção nos circuitos comerciais e raramente tratadas no meio académico. Se, numa fase inicial, tal facto se poderia dever-se a uma certa marginalização, censura e controle, como consequência do seu carácter disruptivo, mais tarde esse desconhecimento derivou da escassa divulgação. É também precisamente essa desatenção que esta comunicação pretende, nas suas modestas pretensões, ajudar a combater.

E pretende fazê-lo começando precisamente por realçar os aspectos que me parecem mais inovadores e revolucionários nesta mal-amada pérola do vídeo experimental português.

Em primeiro lugar destaca-se a sua revolucionária natureza inter-média e o uso do vídeo neste contexto, juntando signos verbais e não-verbais accionados por aquilo que é verdadeiramente específico da imagem cinemática: a indexação das formas e dos signos pelo movimento.

Diz Melo e Castro:

> "Um impulso em direcção ao uso dos novos meios tecnológicos resultou na produção do meu primeiro videopoema – *Roda Lume* – a preto e branco, que consistia em formas geométricas animadas e palavras que foram previamente desenhadas à mão. A animação foi feita através da montagem directa na câmara, registando imagem após imagem com um corrector baseado no tempo. Primeiro foi feita um *storyboard* com a sequência imagética e o respectivo tempo. O som foi acrescentado no final como uma leitura fonética improvisada das imagens visuais. Fui eu que produzi pessoalmente o som." (Ibid.)

Segundo Melo e Castro as referências óbvias para esta obra são, por um lado a poesia concreta dos anos sessenta e, por outro o cinema de animação. (ibid.)

No entanto, para além destas suas relações mais directas com a poesia concreta e com o cinema de animação, creio que *Roda Lume* surge também como uma investigação sobre características específicas do vídeo, em contraste com os do cinema e da emissão televisiva. Nesse sentido partilha algumas das principais preocupações da arte vídeo sua contemporânea, podendo ser concebida como a primeira peça de arte vídeo portuguesa, ao mesmo tempo que é o primeiro trabalho de videopoesia do mundo. A passagem quer da poesia concreta, quer do cinema de animação para a videopoesia é, em *Roda Lume*, acompanhada por uma certa ideia de determinismo tecnológico em que se acredita que, e tomando aqui as tão mediáticas palavras de McLhuan, "o meio é a mensagem": novas tecnologias trazem necessariamente novas formas de sentir, pensar e novas expressões e reflexões artísticas. Esta preocupação com a especificidade do meio, como sabemos, deram-nos explorações profundamente frutíferas nos trabalhos do cinema estrutural e material de Brakhage e Warhol, de Kubelka e Breer entre outros e, no caso o vídeo, de Paik.

De acordo, então com a videopoesia, quais são as características específicas do vídeo que o tornam o meio adequado para a produção artística?

É o próprio autor quem nos dá as respostas. Diz Melo e Castro que à primeira vista os valores estéticos presentes no vídeo são "a íntima relação do tempo e do espaço, o ritmo do movimento e a mudança de cores, todos apontando para uma estética de transformação e para uma gramática de integração de signos verbais e não-verbais." (ibid.) Depois de enunciar estas características afirma que todas elas "contribuem para um sentido diferente e talvez novo da leitura". (ibid.) Mais adiante afirma ainda que a questão da espacialização do tempo é uma das principais inovações da videopoesia e potencialidades estéticas do vídeo como meio artístico. (Ibid.)

No entanto, aqui permitimo-nos não subscrever na totalidade as afirmações acima citadas. Na verdade, dificilmente poderemos considerar a maior parte das características apontadas como sendo como específicas do vídeo ou mesmo da videopoesia.

Na sua longa história o cinema de vanguarda europeu, nomeadamente as experiências radicais dos anos 20 do cinema dada, cinema futurista e cinema cubista, já para não falar na longa tradição do cinema abstracto que continua

nas décadas seguintes principalmente nos Estados Unidos da América, integra já precisamente estas preocupações. Basta lembrarmo-nos, por exemplo, do seminal *Ballet Mécanique* do ano de 1924 assinado por Fernand Léger, para percebermos que todas estas questões e as características apontadas acima como específicas do vídeo, e passo a citar "da exploração da íntima relação entre o espaço e o tempo, o ritmo do movimento e a mudança de cores, todos apontando para uma estética de transformação e para uma gramática de integração de signos verbais e não-verbais" (Ibid.) se encontram já persentes na produção cinematográfica há já várias décadas.

De facto, e este é um ponto importante, a noção de determinismo tecnológico, em *Roda Lume*, parece servir precisamente o intuito contrário. Assim, o que torna, na minha opinião, este videopoema de Melo e Castro um trabalho seminal, não é tanto as suas experimentações sobre a especificidade da imagem vídeo, mas sim as suas investigações sobre a trans-medialidade dos diversos meios, bem como a forma como a sua característica de trans-média anuncia aquelas que irão ser as principais transformações mediáticas e artísticas das décadas seguintes. E aqui voltamos a reiterar o autor quando ele afirma que as características específicas do vídeo "instauram uma nova forma de ler". (Ibid.)

Melo e Castro faz uso do vídeo, não apenas no sentido da exploração material das suas características técnicas em busca da sua especificidade, mas também e precisamente explorando a inter-medialidade, operando na convergência de dois meios: um verbal (poesia) e outro eminentemente visual. Neste sentido, as suas propostas aproximam-se, não apenas da arte vídeo, mas antes das pretensões estéticas do movimento *Fluxus* que, nos anos sessenta, lança as bases de uma miríade de objectos e de correntes que vão desde a performance, à poesia visual, à poesia háptica entre outros. Assim, *Roda Lume* surge como uma das primeiras propostas em que o vídeo serve para explorar de forma radical o conceito de inter-medialidade avançado em 1965 por um dos pioneiros do universo *Fluxus*: Dick Higgins, antecipando muito das experiências do movimento

Melo e Castro tenta mostrar como os signos verbais escritos possuem também uma espacialidade que os aproxima dos signos não-verbais. Na verdade, tomando a tipologia de Pierce, há uma pretensão de explorar a natureza icónica dos signos, transformando as palavras em ícones. O vídeo surge como o meio onde esta espacialização dos signos, ou das formas icónicas, pode ser

combinada com uma outra dimensão: o tempo e o movimento. Nesse sentido em *Roda Lume*, o vídeo acrescenta uma nova espacialidade e uma nova temporalidade à palavra e à imagem, afirmando-se como uma nova forma de *poiésis*. Diz Melo e Castro: "Eu insisto na palavra poema, justamente porque todo este processo, para mim, é um complexo processo de *poiésis*, no sentido grego mais rigoroso, isto é, o de fazer aquilo que ainda não foi feito". (Melo e Castro:2001)

Essa *poiésis* consegue-se, em *Roda Lume*, como foi dito, pela colocação em interacção de signos verbais (palavras) e signos não-verbais (formas abstractas). Explora-se, assim, um espaço de transformação dos valores verbais e literários da poesia em valores espaciais e temporais, com a concomitante passagem do simbólico para o icónico, da narrativa para o mero fluir e movimento das formas visuais. Em *Roda Lume*, somos forçados a reconhecer, como, precisamente afirma Melo e Castro, que "contrariamente à poesia tradicional e verbal, o que prevalece não é a metáfora. As imagens possuem mais um valor icónico do que simbólico". (Melo e Castro, S/D))

A confluência dos signos verbais associados à poesia com as formas visuais associadas à pintura e a indexação de ambos num vórtice de movimento cria num espaço inter-mediático cuja temática é a circularidade, o círculo perpétuo. As palavras, as imagens e o próprio som estão imbricados num permanente fluir em que as palavras se diluem em formas abstractas, que, por sua vez se, se transformam em palavras e assim por diante.

Ouçamos Melo e Castro. Diz o autor:

> "Quando comecei a utilizar a tecnologia vídeo para produzir o me primeiro videopoema, *Roda Lume*, em 1968, não sabia onde eram os limites e onde as minhas experiencias me levariam. Estava verdadeiramente a experimentar no mais elementar significado da palavra "experiência". Um sentido de fascinação e aventura dizia-me que as letras e os signos que estavam parados numa página podiam ganhar um movimento próprio real. As palavras e as letras poderiam por fim ser livres, criando o seu próprio espaço". (Ibid.)

E este novo espaço, ou esta nova ordem espacial, é uma ordem de profundo agenciamento tecnológico da experiência e do surgimento de uma nova

ordem da significação. Estes dois elementos resultam da emergência de uma nova relação entre arte e tecnologia que é anunciada no cinema, mas que ganha com os meios mais democráticos e de mais fácil disseminação das imagens electrónicas e digitais uma dimensão totalmente nova.

Roda Lume surge assim, logo em 1969, como uma nova forma de expressão no desenvolvimento das nossas sociedades de informação e de comunicação em que a linguagem não significa apenas linguagem alfabética, mas uma nova ordem de comunicação e criação.

Nesse sentido, este pequeno videopoema aparece como uma obra pioneira na reflexão sobre as relações entre a arte e a tecnologia na era electrónica e digital e sobre as profundas alterações da experiência que essa integração comporta.

Ouçamos mais uma vez Melo e Castro:

> "A função poética da linguagem como definida por Roman Jakobson enfatiza a mensagem e os seus materiais e estrutura. Daí a importância dos valores fonéticos na poesia oral, de valores escritos na poesia escrita, dos valores visuais na poesia visual e nos valores tecnológicos com o uso do computador e do vídeo para a produção de poesia e não apenas para as tarefas simples e repetitivas. A videopoesia é então inevitável como um conceito que responde aos desafios dos novos meios tecnológicos de produzir texto e imagem." (ibid.)

Continua o autor:

> "Na página escrita estática as letras, as silabas e as palavras estão paradas. O movimento da leitura pertence aos nossos olhos, seguindo a sequência de signos normalmente organizados como linhas horizontais do alto para o baixo da página. Em algumas formas de poesia visual impressa isto pode não ser assim, e é o leitor quem, com os seus olhos tem de encontrar o ponto de partida e as possibilidades das sequências de leitura. No enanto em ambos os casos, o movimento pertence aos olhos e à nossa imaginação à medida que a leitura avança. Durante o visionamento de um videopoema num monitor de televisão, o texto, (verbal e

> não verbal não está parado. As letras, silabas e palavras todas se mexem em caminhos e direcções inesperados A escala dos signos pode também ser variável tal como a sua definição contra o fundo. A cor é também um signo variável em si mesmo." (ibid.)

Desta forma, podemos afirmar que o texto electrónico da videopoesia de *Roda Lume*, e das subsequentes experiências dos anos sessenta neste campo, antecipam já uma reflexão acerca daquela que vai ser um dos maiores motores de mudança nas artes e nos média das duas últimas décadas: o hipertexto.

E o hipertexto é aqui concebido como uma miríade de possibilidades, como um elemento que incorpora uma ideia de passagem de uma significação tendencialmente fixa e estática para uma significação fluída em constante movimento e em que essa fluidez e movimento são precisamente os elementos constituintes da forma como os signos se relacionam com os espaço que habitam. Os signos verbais, que mantém tradicionalmente uma relação de referencialidade com o real baseada na convenção, aparecem aqui como ícones por direito próprio, cuja significação deriva, não da convenção e da referencialidade, mas do jogo de relações que estabelecem entre si dentro de um suporte específico.

Mais, os signos em movimento do hipertexto do videopoema, ao contrário das imagens em movimento de grande parte do cinema e da arte vídeo (que devido ao se elemento fotográfico, mantêm uma relação de indexicalidade com o real), permitem uma disrupção da interpretação fixa em favor de uma ideia de 'fluxo total' (Jameson, 1991) Recordemo-nos como Jameson (tomando emprestadas a terminologia e as distinções de Pierce que é também um autor reconhecidamente seminal para Melo e Castro, como vimos aliás pela sua distinção entre signo e ícone), afirma precisamente que o que caracteriza o processo do vídeo (ou o 'fluir total experimental') é uma incessante rotação de elementos. Isto significa que nenhum elemento "pode ocupar a posição de interpretante (ou de signo primário) por qualquer período de tempo, mas tem antes de ser desalojado no instante seguinte." (Jameson, 1991:91) Para além das consequências que daqui advêm para uma teoria da interpretação, esta característica serve ainda caracterizar aquilo que Jameson acredita serem as propriedades fundamentais dos signos no contexto vídeo, a saber: a mudança de lugares entre signos; o facto de não haver lugares prioritários no

processo; e a inconstância, já que a situação em que um signo funciona como interpretante de outro signo é absolutamente provisória. (Jameson, 1991: 88).

Assim, a realidade e a referência desaparecem simultaneamente e, na interpretação de Jameson, "somos deixados com aquele jogo puro e aleatório de significantes que chamamos pós-modernidade, que já não produz obras monumentais de tipo moderno, mas incessantemente remodelam os fragmentos de textos preexistentes (...): meta-livros que canibalizam outros livros, metatextos que colam *bits* de outros textos — esta é a lógica da Pós-modernidade em geral, que encontra uma das suas formas mais autênticas na nova arte do vídeo experimental." (Jameson, 1991: 96).

Desta forma Jameson alia a espacialização do tempo ao desaparecimento da consciência histórica característico da pós-modernidade. O vídeo pode tratar o tempo como uma configuração espacial, atribuindo uma nova acepção de concreto ao nosso sentido de instantaneidade e simultaneidade. De facto, a capacidade do vídeo para espacializar o tempo está inscrito no próprio sistema, visto que a *frame* em vídeo é uma discreta unidade de tempo que envolve, uma imersão no 'fluir total' das imagens, e, uma relação do espectador que passa por um processo de submersão total do mecanismo presente.

Ora esta confluência de meios e, principalmente, a sua aceleração pelo movimento exige também a criação e uma nova percepção, alheia quer à poesia, quer à pintura tradicional, mas talvez não alheia ao cinema, pelo menos a algum cinema: uma reacção sensorial que tem de abdicar das coordenadas perceptivas usuais no estabelecimento da compreensão, quer verbal quer visual em todas as suas formas concebíveis.

Partindo desta última características retomamos a *Roda Lume* para constatar que é precisamente esse processo que é antecipado na obra. Ao visionar *Roda Lume* o espectador é obrigado a resistir à construção de uma interpretação acerca do seu significado. O texto que daí resulta é constituído, precisamente, por movimento permanente que resiste à interpretação e que apela a uma nova ordem da percepção, mais física e determinada pelo ritmo das imagens, do que racional e determinada pelo significado dos signos, mais imersiva e apelando a uma relação de tendencial fusão com o objecto do que a uma atitude distanciadora e requerendo uma postura crítica e reflexiva, mais háptica e sensorial do que ocularcêntrica e racional.

Da mesma maneira, o artista é um ser "turbinado", na descrição do próprio Melo e Castro, pois "esta é realmente a única possibilidade de resposta, pe-

rante os ranços tecnológicos, os ranços da ciência, mas também os ranços e as transformações, digamos assim, da própria percepção humana". (Melo e Castro: 2001)

Ora, continua o artista, "a palavra 'turbulência parece-me extremamente importante para classificar esta transformação da percepção; a nossa percepção que hoje é caleidoscópica e turbulenta. Portanto, uma noção estática de arte parece-me completamente inadequada". (Ibid.)

Assim, o que me parece verdadeiramente revolucionário em *Roda Lume* é o facto de introduzir novos processos de sensação através da intercomunicação entre meios e a necessária criação de um novo espaço e tempos experienciais e perceptivos que surgem também como uma reflexão e uma resposta ao desenvolvimento da paisagem dos média visuais e especialmente à reciprocidade das artes que testemunhamos no século XX.

Por outro lado, *Roda Lume* antecipa ainda algumas das problemáticas associadas à virtualidade dos signos verbais e visuais na nossa contemporaneidade na medida em que as imagens do videopoema são totalmente geradas ou transformadas por dispositivos electrónicos ou por funções digitais. O videopoema é integralmente constituído por imagens que não existem fora do aparto que as produz e, o que é mais relevante, não têm nenhum referencial exterior. Esta característica aproxima esta obra, porventura, de algumas das preocupações estéticas do cinema abstracto da primeira metade do século XX como vimos, mas também das investigações do cinema abstracto digital das décadas seguintes em que, precisamente, a ideia de poesia visual ganha maior relevo.

No entanto, como foi referido acima, a sua relação umbilical com a poesia concreta levanta outras questões e remete-nos para uma nova ordem de valores e preocupações estéticas que aqui voltamos a enumerar.

Desde logo o facto de trazer "novas possibilidade de escrever e de e ler como sequencias de espaço e tempo simultâneas, metamorfoses de signos e de cores e a navegação nas auto-estradas da informação." (Melo e Castro, S/D) Isso faz com que na opinião de melo e castro, a videopoesia seja, pois, uma nova possibilidade no domínio do virtual"

Esta procura de exploração de uma fisicalidade subversiva da razão, no sentido em que se pretende desmantelar a forte aliança moderna entre racionalidade e visualidade, é um dos motores desta crítica sensorialista que cremos está presente em *Roda Lume* e que encerra também uma crítica ao espaço

linear, estável e homogéneo da leitura. São estes os efeitos especificamente videopoéticos que embalam o corpo do espectador numa relação directamente física, e não numa relação discursiva.

Como diz Melo e Castro: "O (meu) fim último é investigar o vídeo como meio capaz de por si só desenvolver um novo tipo de prazer de leitura. Uma nova *poiética* da leitura vem pois a caminho." (Ibid.)

Inter-medialidade, hipertextualidade, virtualidade, sensorialidade são pois alguns dos conceitos antecipados por este pequeno videopoema de 1969. *Roda Lume* não se esgota, no entanto nestas ideias e avança ainda com uma outra que irá ser muito importante no posterior desenvolvimento do trabalho de Melo e Castro: o triângulo homem-animal-máquina.

Diz Melo e Castro numa entrevista dada em 2001: "Darwin volta a ter toda razão; a ligação homem/animal é uma ligação que se recoloca com uma grande premência neste momento, mas ao mesmo tempo, temos outra ligação: a do homem com a máquina. Então temos um triângulo entre homem, animal e máquina que é realmente aquilo que pode definir uma ideia de um novo humanismo para o século XXI, ou mesmo para a época que a gente já está a viver." (Melo e Castro: 2001).

Este triângulo coloca em cima da mesa a discussão acerca da relação entre a arte e a tecnologia, que no caso de *Roda Lume*, pode ser equacionada como a passagem da poesia escrita para a poesia electrónica do vídeo, mas também entre o tecnológico, o humano e o animal, com a consciência de que as novas tecnologias associadas aos novos média e à própria arte, instauram e requerem um novo *sensorium* e novas relações hierárquicas entre a racionalidade e a sensorialidade na fruição artística.

Essa nova sensorialidade deve-se, como foi referido acima, às condições tecnológicas de alteração da percepção. *Roda Lume* talvez tenha sido a primeira vez em que Melo e Castro equacionou a máquina com a percepção humana e que, portanto, delegou numa máquina para alterar as condições da percepção humana.

Fundamental nesta relação triangular entre o homem, o animal e a máquina é ainda a ideia de sublime. O sublime, como equacionado por Melo e Castro, é necessariamente uma ligação à transcendência, como aquilo, "que está para lá daquilo que a gente pode sentir com os nossos sentidos." (Melo e Castro, 2001).

Adverte-nos Melo e Castro: "Não nos esqueçamos de que a ligação do

homem com o animal é, também, extremamente importante. E, por exemplo, na mitologia grega temos as sereias, os centauros e os faunos que são uma ligação homem/animal que, sendo uma ligação mitológica, também é uma ligação ao sublime. Portanto, talvez seja justamente nessa ideia de sublime (aquilo que está para lá do homem) que reside esta nova espiritualidade e, daí, um novo humanismo." (Ibid.)

A agenciação tecnológica das palavras e, ao mesmo tempo da percepção humana em *Roda Lume* pode então ser interpretada como uma aproximação ao sublime tecnológico e a uma profundo questionamento sobre as relações entre a máquina, o homem e o animal.

Podemos então agora perguntar: quais os elementos de diferenciação das *poiéticas* tecnológicas que *Roda Lume* antecipa? Em poucas palavras: o movimento, a velocidade, a variabilidade e simultaneidade espácio-temporal, a transformação e novos sensórios e novas percepções.

Antes de terminar gostaria apenas de reforçar que, apesar da sua profunda inovação e pioneirismo que lhe permitem participar activamente no panorama artístico da época, *Roda Lume* permanecerá, não obstante, um objecto relativamente esquecido e desconhecido. Em parte devido à sua destruição, mas também, creio, devido a uma característica muito particular e que é comum a todo o nosso cinema e vídeo experimentais ao longo do século XX: a sua condição de objectos isolados. No caso de *Roda Lume* ele é frequentemente integrado no movimento da poesia concreta dos anos 50 e sessenta de que o próprio Melo e Castro fez parte, juntamente com Ana Hatherly, António Aragão, António Barros, entre outros.

Não obstante, essa integração no movimento literário da poesia experimental e concreta portuguesa, que é como vimos um dos principais elementos inspiradores de *Roda Lume*, escamoteia aquela que é de alguma forma a sua pertinência maior mo universo artístico mais alargado e que o torna distinto precisamente desse movimento: o facto de ser um vídeo e, de por essa via, ser o primeiro videopoema da história, de integrar o meio nascente do vídeo na criação artística e de o fazer de forma tão revolucionária. Este facto deve-se, sem dúvida à falta de um corpo coeso e alargado de experimentalismo no cinema e nas artes visuais nacionais à época que o possam acolher. Melo e Castro emigrará para o Brasil, país onde de alguma forma, é recebido e promovido de uma maneira inaudita em Portugal e ai prosseguirá com muitas das suas experiências e criações. Este relativo isolamento de *Roda Lume* é

representativo de um estado de coisas que vai prolongar-se, pelo menos, até meados dos anos oitenta. E é precisamente nos anos oitenta que Melo e Castro regressará ao panorama nacional para prosseguir com as explorações no âmbito da videopoesia começadas 15 anos antes com o filho único *Roda Lume* e que, inclusivamente o levam a fazer um *remake* da obra em 1986, com uma banda sonora diferente feita de memória.

É justamente esse *remake* que vos proponho visualizar agora, dando voz directa a um dos filhos desta terra no primeiro lugar onde julgo que essa voz deverá ser dada: a academia.

Bibliografia

Melo e Castro (S/D), Videopoetry. Versão electrónica in `http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/video.htm`. Consultado em 26-09-2001.

Melo e Castro (2001), Entrevista por Maria Virgilia Frota Guariglia e Jorge Luiz António. Versão electrónica em `http://www.elsonfroes.com.br/emmc.htm`. Consultado em 27-09-2011.

Jameson, Frederic (1991), "Video. Surrealism without the unconscious" in *Postmodernism or the Cultural Logic of the Late Capitalism*, Duke University Press e Verso, 1991 (67-96).